Eduardo Flores Gianesella

Percussão orquestral brasileira

Problemas editoriais e interpretativos

Percussão orquestral brasileira

EDUARDO FLORES GIANESELLA

Percussão orquestral brasileira

PROBLEMAS EDITORIAIS E INTERPRETATIVOS

Ao meu filho Luca, fonte inesgotável de alegria, energia e amor, além de inspiração constante.

Agradecimentos

À minha esposa Claudia, pelo apoio e exemplo, concluindo seu doutorado e gerando nosso filho, simultaneamente a esta minha pesquisa.

Ao meu orientador professor Marcos Branda Lacerda, que acreditou e me incentivou no meu doutorado na ECA-USP, o que acabou resultando neste livro.

Ao amigo, professor e colega John Boudler, pelo estímulo, ajuda e confiança depositados, e também por ser um dos responsáveis pela evolução do cenário da percussão no Brasil.

Ao pessoal do Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho da Osesp, principalmente a Maria Elisa, Marina e Tamiko, pela ajuda dispensada.

Ao Luiz D'Anunciação, por toda sua contribuição à percussão brasileira, seu incansável trabalho de pesquisa e preciosas informações.

Ao maestro Roberto Duarte, grande regente e pesquisador da música brasileira, pelas instigantes conversas e por prontamente enviar sua revisão da obra "Il Guarany", de Carlos Gomes.

Ao professor Javier Calvino, que me iniciou na arte da percussão e que soube incutir o amor pela música.

Ao professor John Beck, que me orientou no mestrado na Eastman School of Music, período de importante aprendizado e ricas lembranças.

Ao Luciano Ramos Rossa, pela digitalização de todos os exemplos musicais deste livro.

À multitalentosa amiga Elisa do Rêgo Monteiro, pela concepção e produção da imagem da capa.

Aos amigos e colegas da percussão de todos os tempos, pela constante troca de informações que nos enriquece e transforma a cada dia.

Sumário

Introdução

Ao longo de mais de trinta anos de experiência na música sinfônica, desde as orquestras jovens até as profissionais, percebemos uma grande lacuna de informações, tanto por parte de maestros quanto por parte de compositores e até mesmo dos percussionistas, a respeito de vários aspectos da interpretação da percussão no repertório sinfônico brasileiro. Problemas de diferenças de edições, erros na nomenclatura de instrumentos, adaptação dos ritmos e instrumentos de percussão típicos brasileiros a uma execução numa orquestra sinfônica, particularidades idiomáticas e de notação desses instrumentos e conhecimento superficial desse repertório e de suas dificuldades técnicas são alguns dos desafios encontrados pelos percussionistas na execução de obras sinfônicas brasileiras.

No mundo da percussão, o histórico de confusões com nomenclaturas é muito antigo, e uma prova da importância desse assunto é a série de artigos publicados pelo percussionista Michael Rosen, professor de percussão do Oberlin Conservatory, nos Estados Unidos, que vem há décadas escrevendo a série *Terms used in percussion* para a revista *Percussive Notes*, da Percussive Arts Society (PAS), com sede nos Estados Unidos. Essa série de artigos, iniciada em 1974 e que continua sendo publicada até nossos dias pelo mesmo autor, aborda principalmente problemas de nomenclatura de instrumentos, baquetas

e termos usados por compositores em diferentes idiomas e que geram dúvidas em percussionistas de todo o mundo. Enquanto o uso da percussão no repertório internacional tradicional tem sido estudado e essas pesquisas encontram meios de divulgação, as obras brasileiras ainda carecem de estudos mais aprofundados sobre o tema.

A grande quantidade de instrumentos de percussão e ritmos brasileiros, associada a um extenso território, provoca uma enorme diversidade de nomenclaturas e variações interpretativas de ritmos, o que tem gerado muitas dúvidas em inúmeras obras sinfônicas brasileiras. Este livro tem o intuito de esclarecer algumas dessas dúvidas, procurando levar a uma interpretação mais correta das obras selecionadas, assim como prevenir novos compositores dos erros mais comuns cometidos até mesmo por aqueles já consagrados, principalmente em relação à nomenclatura dos instrumentos de percussão.

Este livro passará também, quando necessário, pelo estudo etnomusicológico de nossas raízes musicais, para dessa forma podermos compreender melhor os ritmos e os instrumentos nelas utilizados e, com isso, as reais intenções do compositor e assim estabelecer parâmetros mais claros de interpretação.

Dentre as pouquíssimas publicações brasileiras sobre o tema, devemos mencionar o *Dicionário de percussão*, de Mario Frungillo, excelente livro de referência publicado pela Editora da Unesp em 2003, que foi de grande ajuda na confecção deste trabalho. Mais recentemente, em 2006, foi lançado o primeiro livro voltado à percussão orquestral brasileira: *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*, de Luiz D'Anunciação. Essa excelente publicação, apesar de ter uma abordagem distinta da nossa, vem ao encontro desta pesquisa.

Porém, ainda é escasso o material do gênero. Existem sim, no mercado internacional, inúmeros estudos e métodos voltados para o repertório sinfônico internacional, alguns dedicados inteiramente a compositores específicos, ou então métodos mais abrangentes dedicados à percussão no repertório contemporâneo internacional, mas em nenhum desses estudos e métodos existe qualquer menção a alguma obra orquestral de compositor brasileiro.

Encontramos também muitos métodos e livros de percussão que abordam a rica percussão brasileira e seus inúmeros ritmos, mas pouquíssimos tratam do seu uso na música orquestral, mesmo que um significativo número de compositores nacionais tenha se utilizado desse legado em suas obras sinfônicas, algumas vezes de forma mais literal, outras modificando o material original. Dessa forma, o percussionista brasileiro em geral está muito mais familiarizado com e apto a tocar as obras do repertório internacional do que a tocar importantes obras do repertório nacional.

O Brasil produziu música de qualidade desde meados do século XVIII. Compositores importantes como José Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), além de Francisco Gomes da Rocha (1746-1808), Ignácio Parreira Neves (1736-1790), entre outros, atuaram nas Minas Gerais. Luiz Álvares Pinto (1719-1789) e Inácio Ribeiro Nóia (1688-1773) foram expoentes em Pernambuco. No Rio de Janeiro, não podemos deixar de mencionar o Padre José Maurício (1767-1830), seguido por Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Em São Paulo temos o compositor André da Silva Gomes (1752-1844). Mais à frente, surge Antônio Carlos Gomes (1836-1896), que foi o primeiro compositor brasileiro a ter êxito no exterior, assim como Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), que introduzem o nacionalismo em nossa música. Segundo Andrade (1965, p.30): "E realmente foram estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista".

No século XX presenciamos uma quantidade ainda maior de compositores significativos que serão mencionados mais à frente, dentre os quais se destaca Heitor Villa-Lobos (1887-1959), reconhecido internacionalmente como um dos principais compositores desse século. Assim, constatamos no Brasil a produção de um fluxo ininterrupto de obras musicais de grande valor artístico desde o século XVIII.

A ideia deste projeto surgiu devido ao grande número de dúvidas referentes à nomenclatura e à forma de interpretação de ritmos e instrumentos de percussão surgido durante a execução de obras

de compositores importantes como Carlos Gomes, Villa-Lobos, Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra-Peixe (1914-1993) e Claudio Santoro (1919-1989), entre outros. Assim, em muitas dessas obras faz-se necessário realizar um estudo prévio da intenção do autor, que frequentemente utiliza nomenclaturas equivocadas ou dúbias para os instrumentos de percussão e, também, quando necessário, estabelecer um estudo comparativo com a execução dos ritmos tradicionais ali representados e sua adaptabilidade aos instrumentos solicitados ou sugerir os instrumentos desejáveis, e se for o caso, aproximar a sonoridade dos instrumentos de percussão sinfônicos àquela dos instrumentos originalmente utilizados nos diferentes contextos encontrados em nossa tradição musical. Além disso, incluímos várias referências de cunho técnico no sentido de auxiliar na execução das obras estudadas.

Durante a pesquisa, foram constatadas inúmeras diferenças entre as edições comerciais de uma das obras mais conhecidas do nosso repertório: *Il Guarany – sinfonia,* de Antônio Carlos Gomes. Também observamos um grande número de diferenças entre as partituras e as partes individuais dessas mesmas edições, o que acabou gerando um capítulo à parte, que inclui uma edição revisada da grade de percussão dessa importante peça do repertório brasileiro.

Segundo Grier (1996, p.5, tradução nossa), "o reconhecimento de que editar é um ato de crítica leva diretamente à conclusão de que diferentes editores produzirão diferentes edições do mesmo trabalho, mesmo sob as circunstâncias acadêmicas mais rigorosas".[1] Nesse aspecto, é similar à performance, pois cada performance cria e objetifica um único estado da peça, mas nunca duas performances da mesma peça são exatamente iguais em todos os detalhes.

Outro item importante abordado é o estudo de algumas peças do repertório brasileiro que utilizam ritmos e/ou instrumentos de percussão nacionais de maneira inovadora e nas quais a importância da percussão

1 *"The recognition that editing is a critical act leads directly to the corollary that different editors will produce different editions of the same work, even under the most rigorous, scholarly circumstances."*

no corpo dessas obras é destacada. Este livro não estaria completo se não abordasse o principal compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos. Dessa forma, discutimos aspectos performáticos de nove de suas obras, sugerindo desde montagens e distribuição dos instrumentos entre os percussionistas, passando pela descrição de instrumentos típicos brasileiros utilizados por ele e suas técnicas específicas de execução, até erros de edição, entre outros assuntos.

Portanto, este é um estudo da percussão orquestral brasileira voltado para percussionistas, maestros, musicólogos e compositores, tanto brasileiros quanto estrangeiros, objetivando criar parâmetros confiáveis para a execução das obras nacionais aqui abordadas. Procuramos assim ajudar a suprir a enorme carência de informação sobre a execução da música brasileira orquestral no âmbito da percussão. Buscamos também estabelecer a melhor versão em obras nas quais existem diferenças de edições. Isso sem deixar de analisar obras de difícil execução técnica, procurando dessa forma prevenir e familiarizar os percussionistas com o repertório brasileiro.

Da mesma forma, notamos que muitos compositores que utilizam instrumentos típicos brasileiros de percussão em suas obras não têm um conhecimento mais profundo de suas possibilidades sonoras, como as articulações tímbricas e o idiomatismo característico desses instrumentos, assim como existe uma deficiência muito grande nos recursos utilizados nessa notação musical. Muitas vezes, o percussionista não encontra na grafia os elementos básicos necessários à compreensão da ideia musical do compositor. Pelo estudo desse tema, procuramos ajudar a elucidar essa questão, exemplificando por meio do pandeiro brasileiro, que é o símbolo dessa categoria de instrumento, e traçando a sua trajetória evolutiva no Brasil, além da dos principais sistemas notacionais existentes, comparando-os e apresentando sugestões, a fim de que o compositor possa optar pelo sistema que é mais adequado a seu modelo composicional.

Aproveitando a nossa experiência na área, pela qual já tivemos a oportunidade de tocar todas as dezenove obras abordadas neste trabalho, tendo participado também de gravações comerciais de doze dessas peças (ver Discografia), isso somado à pesquisa de campo e ao

fato de a literatura existente sobre o assunto ser reduzida, esperamos por meio deste livro contribuir para uma melhor interpretação da música sinfônica brasileira.

1
Problemas de nomenclatura nas obras de Mozart Camargo Guarnieri

Devido à grande quantidade de instrumentos de percussão (com suas nomenclaturas existentes em vários idiomas), muitos deles variam de sonoridade de acordo com a região e até mesmo com o período a que pertencem, pois eles também sofreram evolução ao longo do tempo. Isso tem gerado muitas dúvidas e discrepâncias entre compositores, regentes e percussionistas. Este capítulo propõe-se, a partir de alguns dos principais problemas de nomenclatura encontrados no repertório sinfônico brasileiro, a elucidar o uso do *tamburo rullante* e do *tamburo militare* nas obras de Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907; São Paulo, 1993), procurando dessa forma apresentar as soluções que ajudem a definir a real intenção do compositor no que se refere a esses instrumentos. Da mesma forma aborda a sua *Dansa brasileira* [sic], que contém inúmeras diferenças entre a partitura e a parte separada da percussão.

Entre os tambores mais utilizados no meio sinfônico, existem o tambor militar, a caixa-clara, o tambor tenor, o tambor provençal, os tom-tons e o bumbo, entre outros. Cada um deles tem características e sonoridades específicas, mas devido ao grande número das variantes mencionadas acima, infelizmente nem sempre são bem compreendidas por compositores ou até mesmo por percussionistas.

Os falsos cognatos: *tamburo militare* e *tamburo rullante*

Deve-se tomar cuidado com os falsos cognatos existentes na nomenclatura da percussão entre os vários idiomas. Um bom exemplo é o colocado por Michael Rosen em um de seus artigos escritos para a coluna *Terms Used in Percussion* (termos usados em percussão), quando respondia a uma questão sobre qual tipo de instrumento é o *tambourin* utilizado no movimento *Farandole* da obra *L'Arlésienne Suite,* de George Bizet. Segundo Rosen (1978, p.48, tradução nossa),

> Esta parte tem causado muitos problemas. Bizet, é claro, é francês e conhecia muito bem este instrumento e a melodia folclórica que ele acompanha. Na partitura, ele escreveu a palavra apropriada "*tambourin*", que todo percussionista francês conhece como um tambor grave. No entanto, quando a música foi publicada por uma editora alemã, o copista alemão viu a palavra "*tambourin*" (que em alemão significa pandeiro)[1] – e não achou que houvesse necessidade de traduzi-la para outro nome, pois para ele, ela já significava "pandeiro". Os percussionistas e maestros alemães que não estavam familiarizados com a natureza autêntica desta melodia usaram incorretamente um pandeiro, concluindo que isso era o que Bizet especificou. Por isso, em algumas gravações dessa peça, o pandeiro é usado em vez do tambor grave. Deveria ter sido traduzido para o alemão provavelmente como "*Ruhrtrommel ohne saiten*" [tambor tenor sem esteira]; que é ao que mais se assemelha.[2]

---

1 Na realidade, "*tamburin*" significa pandeiro em alemão, e é essa a forma que acabou impressa na partitura da Kalmus

2 *"This part caused many problems. Bizet, of course, is French and knew quite well this drum and the folk melody it accompanies. In the score, he wrote the proper word 'tambourin', which every French percussionist knows as a deep drum. However, when the music was published by a German publishing company, the German copyist saw the word 'tambourin' (which in German means tambourine) and didn't think there was a need to translate it into anything else because to him it already meant tambourine. German percussionists and conductors who weren't familiar with the authentic nature of this melody, incorrectly used a tambourine assuming that that was what Bizet specified. This is why on some recordings of this piece a tambourine is used instead of a drum. It probably should have been translated into German as 'Ruhrtrommel ohne saiten'; which is what it most resembles".*

Ou seja, confusões com nomenclaturas de instrumentos de percussão são problemas universalmente comuns e antigos. No Brasil, como o leitor constatará mais adiante, os termos *tambourine* (pandeiro em inglês), *tambourin* (tambor provençal em francês) e *tamburin* (pandeiro em alemão) também causam problemas com a nomenclatura devido a outro instrumento típico brasileiro com nome parecido, o tamborim (de samba).

Da mesma forma, pode-se fazer outra observação importante relacionada à dúvida que normalmente o uso do termo italiano *tamburo rullante* gera fora (e mesmo dentro) da Itália. Como no caso do termo francês *caisse roulante,* assim como os termos em alemão *rollier trommel* e *roll-trommel* indicam um tambor mais grave e normalmente sem esteira ao qual denominamos "tambor tenor" (*tenor drum,* em inglês), muitas vezes podemos concluir prontamente que o termo italiano *tamburo rullante* também é um tipo de tambor tenor. Como veremos em seguida isso pode ou não ser verdade, dependendo do período em que a obra foi escrita ou dependendo da fonte consultada pelo compositor. Apesar de não terem afinação determinada, tanto o *tamburo militare* (tambor militar) quanto o *tamburo rullante* (que em seu significado contemporâneo também pode ser traduzido como caixa-clara, como veremos a seguir) são hoje, a princípio, executados com esteira, sendo o primeiro mais grave, pois o corpo do instrumento é maior.

Outra constatação é que a partir da segunda metade do século XIX, a evolução dos tambores militares levou ao surgimento da caixa-clara, que é um instrumento de corpo mais raso. Com isso, muitas obras escritas originalmente para o tambor militar são hoje executadas na caixa-clara devido ao seu som mais penetrante e sua articulação mais clara, daí o surgimento do termo *caisse-claire*, em francês, *kleine trommel*, em alemão, ou *cassa chiara,* em italiano, traduzidos literalmente para o português como caixa-clara. Dois exemplos famosos de obras escritas originalmente para o tambor militar e que hoje são tradicionalmente tocadas na caixa-clara são o *Bolero* (1928), de Maurice Ravel e *Scheherazade* (1888), de Nicolay Rimsky-Korsakov.

É importante frisar que o termo tambor rulante não é comumente utilizado em nosso idioma. No *Diccionário musical* do português Er-

nesto Vieira (1899, p.446), escrito no final do século XIX, encontram-se os termos caixa de rufo ou timbalão para descrever os termos italianos *rullo* ou *tamburo rullante,* mas são termos que caíram em desuso em nosso idioma. Então, devem traduzir-se os termos de acordo com o idioma em que são utilizados originalmente. Assim, ao traduzir o tambor rulante do francês *caisse roulante* ou do alemão *rolliertrommel*, esses termos correspondem certamente à família do tambor tenor *(tenor drum)*, ou seja, um tambor mais grave e sem esteira, que portanto tem a sonoridade naturalmente mais escura. "Tambor tenor – (sem esteira) – No início do século XIX apareceu um tambor sem esteiras chamado *tenor drum* (Alemão: *Wirbel-, Rollier-, or Tenortrommel;* Francês: *caisse roulante*) nas bandas militares" (Peinkofer; Tannigel, c.1976, p.88, tradução nossa).[3]

Já o termo italiano *tamburo rullante* sofreu grande transformação desde o século XIX, como pode ser percebido no texto abaixo, extraído de um artigo do italiano Renato Meucci (1998, p.208, tradução nossa) sobre a percussão italiana nesse século:

> A identificação do instrumento denominado "*tamburo rullante*", e ainda "*rullo*", "*rullanda*" ou, mais frequentemente "*cassa rullante*" é objeto de numerosos equívocos. Na prática moderna, "*tamburo rullante*" (francês: *caisse roulante*, alemão: *Ruhrtrommel* ou *Wirbeltrommel*, inglês: *tenor drum*) indica normalmente um tambor de largura maior do que a altura, ao passo que numerosas fontes do século XIX atestam exatamente o contrário. O instrumento é hoje construído até mesmo de metal, e dotado até de esteiras, duas características rigorosamente excluídas das fontes oitocentistas. Finalmente, para complicar, a terminologia italiana moderna está presente no costume dos bateristas de chamar as caixas-claras de seus instrumentos de "*rullante*", o que não tem (ou quase) nada a ver com o "*tamburo rullante*" oitocentista.[4]

---

3 *"Tenor Drum (without snare) – In the early 19th century a snareless drum called tenor drum (German: 'Wirbel-, Rollier-, or Tenortrommel'; French: 'caisse roulante') appeared in military bands".*

4 *"L' identificazione dello strumento denominato 'tamburo rullante', e talvolta anche 'rullo, 'rullanda' o, piu spesso, 'cassa rullante', è stata oggetto di numerosi equivoci. Nella prassi odierna 'tamburo rullante' (francese: caisse roulante, tedesco: Rurhtrom-*

Portanto, o termo *tamburo rullante,* que originalmente (no século XIX) designava o tambor tenor, passou hoje também a poder designar todo tipo de tambor da família da caixa-clara, ou seja, com esteira. A tradução literal para o termo italiano *tamburo* é obviamente tambor, o que é bastante genérico, pois existem inúmeros tipos de tambores. Tanto uma caixa-clara quanto o tambor tenor são tipos de *tamburo* (tambor). Portanto, os compositores que desejem notar a nomenclatura da caixa-clara em italiano (tradição que muitos compositores ainda seguem) seriam prudentes em utilizar o termo *cassa chiara,* que é bem mais específico, evitando assim possíveis enganos.

Para complicar ainda mais a situação dessas traduções, o único dicionário de percussão publicado no Brasil, que é o *Dicionário de percussão*, de Mário Frungillo, apesar de ser uma excelente obra com quase sete mil verbetes, descreve o tambor rulante (2003, p.330) com esteira, o que, como dissemos, é em parte verdadeiro, se traduzido do termo italiano contemporâneo, mas não está correto se traduzido do termo francês ou do alemão, ou ainda do termo italiano oitocentista. Mas traz também uma incorreção no termo "tambor militar" (ibidem, p.329), que lá é descrito como sem esteira. Na verdade, este instrumento é normalmente tocado com esteira, podendo, se devidamente solicitado, ser tocado com a esteira desligada. Ou seja, justamente na única publicação brasileira que aborda o tema, quando comparamos esses dois instrumentos, existe um engano.[5]

Mas é importante ressaltar que a grande maioria dos dicionários de percussão ainda descreve o *tamburo rullante* como um tipo de tambor

---

mel o Wirbeltrommel, inglese: tenor drum) indica di norma un tamburo di larghezza maggiore dell'altezza, mentre numerose fonti del secolo XIX attestano estattamente il contrario. Lo strumento viene oggi costruito anche in metallo, e dotato perfino di corde di bordone, due caratteristiche rigorosamente escluse dalle fonti ottocentesche. A complicare infine la terminologia italiana odierna interviene la consuetudine dei batteristti di chiamare 'rullante' il piccolo tamburo del loro strumento, il quale nulla (o quasi) ha a che vedere con il 'tamburo rullante' ottocentesco".

5 Após contatarmos o autor para verificar a origem dessas descrições, foi constatado um erro de digitação, que deverá ser corrigido nas próximas edições, o que é compreensível devido à enorme quantidade de instrumentos mencionados, o que de forma alguma diminui o valor desse importantíssimo trabalho.

tenor, pois faz referência em geral ao significado do termo em uso nas obras do século XIX, ignorando a possibilidade do uso atual do termo. Podemos citar entre esses *A Practical Guide to Percussion Terminology,* de Russ Girsberger (1998, p.81), *Percussion Instruments and Their History,* de James Blades (1970, p.376)[6] e *The Percussionist's Dictionary,* de Joseph Adato e George Judy (s. d., p.89). Uma das raras exceções é a *Encylopedia of Percussion,* de John H. Beck (1995, p.94), que descreve o *tamburo rullante* como tendo a possibilidade de ser o *tenor drum* ou o *field drum* – este segundo normalmente utiliza esteira – e ainda há possibilidade da adição dos termos *con corde* ou *senza corde.*

Mas isso merece ser mencionado, pois se até mesmo em publicações de referência atuais existem incoerências nas definições dos instrumentos de percussão, alguns compositores podem ter imaginado um timbre de instrumento e inadvertidamente, ao pesquisarem a descrição desse instrumento, ter sido levados a utilizar uma nomenclatura equivocada. Segundo Barros (2007, p.59):

> De forma geral, os manuais redigidos até a década de 50 do século XX não possuem informações coerentes ou realmente objetivas sobre o naipe de percussão. As informações são fornecidas equivocadamente, contendo erros sobre a constituição física dos instrumentos, sua nomenclatura e utilização. Alguns instrumentos já utilizados na orquestra no século XIX não são mencionados na maioria dos tratados de instrumentação e orquestração deste período. Um forte exemplo desta questão é o xilofone, instrumento que passou a integrar a orquestra a partir do século XIX, só foi inserido nos manuais a partir da segunda metade do século XX.

Muitos tratados de orquestração, inclusive alguns escritos por importantes compositores do final do século XIX e início do século XX, mas que só foram publicados décadas depois, tratam a percussão de forma superficial e ainda trazem muitas informações errôneas, quando não preconceituosas, como esta frase de Rimsky-Korsakov (1844-1908), retirada de seu livro *Princípios de orquestração,* redigido

6 *"The French equivalent to the English tenor drum is 'caisse roulante'; German: 'Rührtrommel'; Italian: 'tamburo rullante'".*

no ano de 1873, mas que tem sua primeira publicação póstuma no ano de 1922 (apud ibidem, p.57):

> Instrumentos neste grupo, assim como triângulo, castanhola, pequenos sinos, pandeiro, rute ou vareta (*Rute*. Alem.), caixa-clara ou tambor militar, pratos, bombo, e gongo chinês não executam nenhuma parte harmônica ou melódica na orquestra, e podem somente ser considerados como instrumentos ornamentais puros e simples. Eles não possuem significado musical intrínseco e são apenas mencionados de passagem.[7]

Logicamente isso não desmerece a qualidade desse grande compositor e orquestrador, que aliás tem grande domínio da escrita para a percussão, principalmente se levarmos em consideração que o livro foi escrito em 1873, quando a percussão tinha realmente um papel menos relevante no contexto musical, mas como o livro foi publicado postumamente somente em 1922, já estava desatualizado esteticamente em quase cinquenta anos.

Sinfonia n.3 (1953)

Instrumentação da percussão com a nomenclatura original grafada em italiano: *timpani, tamburo rullante, tamburo militare, triangolo, gran cassa* e *piatti*. Em português: tímpanos, caixa-clara, tambor militar, triângulo, bumbo, pratos de choque (e prato suspenso). Para um timpanista e dois percussionistas.

Esta obra foi incluída neste trabalho pois é recorrente a confusão que se estabelece com a nomenclatura dos dois tambores (*tamburo rullante e tamburo militare*) nesta e em outras obras de Camargo Guarnieri. Mas antes, uma primeira observação já pode ser feita em relação ao prato. *Piatti* em italiano significa "pratos" no plural. No

7 *"Instruments in this group, such as triangle, castanets, little bells, tambourine, switch or rod (Rute. Germ.), side or military drum, cymbals, bass drum, and Chinese gong do not take any harmonic or melodic part in the orchestra, and can only be considered as ornamental instruments pure and simple. They have no intrinsic musical meaning, and are just mentioned by the way."*

caso do prato suspenso deveria ser escrito *piatto,* no singular, pois a observação *col la baquetta di timpani* (compasso 163 do terceiro movimento) e a escrita musical (semibreves ligadas e com trinado) não deixam dúvida quanto a isso. Mas essa é uma falta de atenção comum a muitos compositores, brasileiros ou não, que não observam claramente a nomenclatura correta dos instrumentos de percussão, principalmente quando utilizam um idioma não natal. Mais graves são os inúmeros casos que ocorrem em obras de vários compositores que, ao usar os dois tipos de pratos (a dois e suspenso), não especificam o tipo de instrumento desejado. Nos rulos, a conclusão pelo prato suspenso é óbvia, embora o trinado com pratos a dois também seja possível, apesar de muito menos comum, e deve ser claramente indicado (a 2 ou de choque) ou o percussionista concluirá que é um rulo comum em um prato suspenso. Mas nas notas simples existem as duas possibilidades, e portanto deveria ser especificado sempre que os dois tipos de instrumento estão sendo utilizados.

Em relação aos *tamburos rullante* e *militare,* como a obra foi escrita na metade do século XX, pode existir a dúvida sobre qual tipo de instrumento o compositor intencionava para o *tamburo rullante:* se a caixa-clara com esteira do significado contemporâneo ou o tambor tenor sem esteira, lembrando a origem do termo utilizado no século XIX, ou ainda um tambor grave com esteira, do tipo do tambor militar. Da mesma forma, pode-se ficar na dúvida se o *tamburo militare* intencionado, apesar de sabermos que utiliza esteira, seria um tambor de corpo mais estreito, do tipo da caixa-clara, como é comum em várias obras escritas originalmente para o tambor militar, ou seria realmente o tambor militar tradicional, de profundidade maior e, portanto, sonoridade mais grave. Dessa forma, por meio de uma simples operação de combinatória e excluindo-se as combinações repetidas da caixa-clara e do tambor militar, existem ainda quatro possibilidades para traduzir os termos *tamburo rullante* e *tamburo militare*: uma seria respectivamente caixa-clara e tambor militar, outra seria respectivamente o tambor tenor e a caixa-clara, a terceira seria respectivamente o tambor tenor e o tambor militar e ainda uma última possibilidade, ainda que a menos provável de todas, seria respectivamente o tambor militar e a caixa-clara.

Na *Sinfonia n.3* de Guarnieri, na parte de percussão, o *tamburo rullante* está escrito na quarta linha do pentagrama (de baixo para cima), enquanto o *tamburo militare* está anotado na segunda linha. Isso por si só não é conclusivo, mas é um forte indicativo de como os instrumentos devem soar, ou seja, o *tamburo rullante* mais agudo e o *tamburo militare* mais grave. Ao constatar que as frases mais claras, articuladas e com mais notas se encontram justamente na parte do *tamburo rullante,* fica-se mais próximo de concluir que é essa a real intenção do compositor.

Também merece ser mencionado que Guarnieri conheceu pessoalmente, nos Estados Unidos, o compositor Alberto Ginastera (1916-1983), como é possível comprovar por meio de carta escrita a esse compositor, datada de 4 de maio de 1947 (Mostra Camargo Guarnieri, 2007, s.n.). E Ginastera utiliza em sua *Suíte estancia*, de 1941, essa mesma combinação de tambores, também com a nomenclatura em italiano. E no caso, os dois tambores são utilizados normalmente com esteira, exceto por uma seção no primeiro movimento na qual o compositor indica *sin bordones* para os dois instrumentos. Assim, pode-se até mesmo supor, embora sem comprovação, uma influência do compositor argentino na escolha desses instrumentos, pois as obras de Guarnieri que utilizam esses instrumentos combinados são posteriores a essa obra de Ginastera.

De qualquer forma, após análise da escrita da percussão, como por exemplo, no trecho do compasso 71 ao compasso 150 do primeiro movimento, confirma-se a intenção do compositor. Nessa seção, a passagem mais articulada de sequências de quatro colcheias e uma semínima (sendo que na primeira nota de cada grupo existe uma *appoggiatura*) está destinada ao *tamburo rullante*, que deve portanto ser tocado pela caixa-clara, enquanto o *tamburo militare,* de som mais grave, faz apenas um contraponto rítmico de uma semínima a cada três tempos, reforçado pelo uníssono dos tímpanos do compasso 102 ao 128.

No caso da alternativa de utilizar o tambor tenor para tocar a parte do *tamburo rullante,* como esse instrumento tem a sonoridade mais grave e menos definida pela ausência de esteira, seria algo como executar um solo rápido no contrabaixo enquanto o violino toca apenas um apoio rítmico. Não que isso seja impossível, mas parece bem menos provável.

Exemplo 1 – *Sinfonia n.3* de Guarnieri, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guarnieri (s. d., p.1).

Também no restante da obra a escolha dos instrumentos faz total sentido, se levarmos em conta o significado contemporâneo do termo italiano. No início do segundo movimento, que tem um andamento lento (Serenamente), fica bem apropriado um tambor de sonoridade mais grave do compasso 67 ao 79, que agora está destinado ao tambor militar. Nesse trecho existe um *ostinato* rítmico dos tímpanos e a melodia está em uníssono nas cordas, com uma textura na qual o timbre mais grave do tambor militar combina com o caráter da seção sem perder definição em virtude do tempo lento.

Seguindo, no 6/8 do Vivo (compasso 90), encontramos outra seção extremamente leve e ágil, com flautim, harpa, triângulo e *tamburo rullante*, que tem uma sonoridade mais clara. Na sequência entra o trompete com surdina, o que enfatiza o caráter brilhante da seção. Novamente o uso da caixa-clara é mais apropriado.

Exemplo 2 – *Sinfonia n.3* de Guarnieri, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guarnieri (s. d., p.4).

E para concluir o segundo movimento, do compasso 199 ao 236, da mesma forma, o tambor militar, com sua sonoridade mais grave complementa alternadamente a frase dos tímpanos, enquanto o *tamburo rullante* preenche as colcheias acompanhando com uma sonoridade mais leve e definida.

No terceiro movimento, a entrada do *tamburo militar* a partir do compasso 15 é de caráter pesante em conjunto com os tímpanos, confirmando dessa forma a escolha de um instrumento mais grave. Já no compasso 74, a frase rítmica mais complexa está destinada ao *tamburo rullante* enquanto o apoio em semínimas fica a cargo do *tamburo militar,* em uníssono com os tímpanos. Novamente, as frases dos compassos 220 a 258 e em 277 são muito articuladas e portanto soam melhor no instrumento mais agudo (*tamburo rullante*).

Exemplo 3 – *Sinfonia n.3* de Guarnieri, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guarnieri (s. d., p.7).

Finalmente, no 2/2 da seção final, do compasso 339 ao fim, Guarnieri utiliza um interessante efeito rítmico por meio de uma hemíola obtida com o *ostinato* de uma frase de três tempos executada pelos dois tambores em uníssono e pelos tímpanos, mas justamente por tocarem em uníssono, não existe problema de inversão de papéis, e sim uma soma interessante de timbres

Exemplo 4 – *Sinfonia n.3* de Guarnieri, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guarnieri (s. d., p.8).

Por esses motivos a escrita dos tambores faz total sentido e Guarnieri demonstra pleno conhecimento e ótimo emprego das características sonoras dos instrumentos mencionados, desde que se interprete o significado "contemporâneo" do termo italiano. E deve-se atentar que ele sempre utiliza o *tamburo militar* como o instrumento mais grave e o *tamburo rullante* como o mais agudo. Quanto ao uso das esteiras, seguindo essa linha de raciocínio, os dois tambores deveriam utilizá-las sempre, a não ser que o compositor especifique o contrário, o que não ocorre nessa obra analisada.

Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra (1953)

Instrumentação: *timpani, tamburo rullante, tamburo militare, piatti e triangolo,* mostrando a predileção do compositor pelo uso da nomenclatura no idioma italiano. Em português: tímpanos, caixa-clara, tambor militar, pratos e triângulo. Para um timpanista e dois percussionistas.

A título de comparação, selecionamos esta outra obra de Guarnieri do mesmo período (1953), que também utiliza a mesma instrumentação, com exceção da *gran cassa*. É a *Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra*. Também foi realizado um estudo comparativo das funções dos dois tambores nessa obra para procurar evidências que confirmem a utilização dos instrumentos da mesma forma em que ocorre na *Sinfonia n.3.*

A partir do compasso 76 existe uma seção que alterna compassos entre os dois tambores, sendo a parte mais rebuscada e que utiliza *appoggiaturas* duplas (*drags*) destinada ao *tamburo rullante*, enquanto a parte do *tamburo militare* é mais rarefeita, soando em uníssono com os *timpani*, sugerindo uma sonoridade mais grave. Ou seja, pode-se aqui constatar o mesmo tipo de função destinada a esses instrumentos como acontece com a *Sinfonia n.3*, tendo o cuidado de considerar a nomenclatura no idioma original, na qual os dois instrumentos utilizam esteira, sendo o *tamburo militar* o instrumento mais grave.

Exemplo 5 – *Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra* de Guarnieri, cópia do manuscrito autógrafo do compositor, partitura, orquestra.

Fonte: Guarnieri (1953, p.10).

Em compensação, na Variação V, a partir do compasso 308 até o 320, e depois do compasso 347 ao 356, existe um ritmo de baião que mistura o 2/4 básico com alguns compassos em 3/4, e que é apresentado na percussão da seguinte maneira (em 2/4): o triângulo toca os contratempos, os tímpanos tocam as primeiras e quartas colcheias do compasso, e o ritmo básico da zabumba (que é o instrumento de percussão mais característico do baião) está dividido entre os dois tambores, sendo o ritmo da baqueta macia (que normalmente toca o som grave – colcheia pontuada e semicolcheia) tocado no *tamburo rullante* e os contratempos (que são o ritmo tocado pelo bacalhau, a vareta tocada na pele oposta, de som agudo e brilhante) são executados pelo *tamburo militare*.

Ao analisar isoladamente apenas essas duas seções, pode-se concluir erroneamente o inverso, pois aqui o som tipicamente grave é executado pelo *tamburo rullante*, enquanto o som mais agudo, referente ao estalo da vareta (bacalhau) na pele resposta da zabumba, é tocado no tambor militar. Mas presume-se aqui uma intencional inversão de papéis, efeito inclusive que também pode ocorrer eventualmente no contexto popular, uma vez que os tímpanos já tocam o suporte no tempo forte e o triângulo reforça o caráter agudo dos contratempos.

Exemplo 6 – *Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra* de Guarnieri, cópia do manuscrito autógrafo do compositor, partitura, orquestra.

Fonte: Guarnieri (1953, p.37-8).

Estudo para instrumentos a percussão (1953)

Outra importante obra, escrita em 1953, o mesmo ano da sua *Sinfonia n.3*, e que ajuda a corroborar essa ideia, é o seu *Estudo para instrumentos a percussão*, que segundo Boudler (1983, p.2) é considerada a primeira obra brasileira para grupo de percussão. A instrumentação no manuscrito original, que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros, localizado na USP, está em italiano, com exceção do reco-reco: *triangolo, tamborino,* reco-reco, *tamburo rullante, tamburo militare, piatti, gran cassa* e *timpani*. Em português: triângulo, pandeiro, reco-reco, caixa-clara, tambor militar, pratos, bumbo e tímpanos. A obra é escrita para oito percussionistas.

A versão editada pela Broude Brothers em 1974 traduz corretamente para o inglês os termos *tamburo militare* e *tamburo rullante* respectivamente como *military drum* e *snare drum* (tambor militar e caixa-clara). Guarnieri desenvolve nessa obra um interessante diálogo entre esses dois tambores, sendo que novamente o tambor militar

(tamburo militare) tem o papel do tambor grave, e a caixa-clara *(tamburo rullante)*, o tambor agudo.

Nessa obra também encontramos outro problema de nomenclatura na tradução do termo *tamborino* (pandeiro) utilizado por Guarnieri no seu manuscrito original. Como a obra foi publicada nos Estados Unidos, o termo foi traduzido corretamente para o inglês como *tambourine.* Segundo Hashimoto (2003, p.121), o livro de Marion Verhaalen, *Camargo Guarnieri*, com tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri, esposa do compositor, em sua página 483, cita o referido instrumento em português como "tamburim", o que é claramente mais uma confusão gerada por esse falso cognato. E o mesmo erro acontece na página 548 do livro *Camargo Guarnieri*, organizado por Flávio Silva.

A fim de ilustrar um pouco mais as possíveis confusões de nomenclatura, citamos que na parte cavada de percussão de sua *Sinfonia n.2*, de 1945, publicada pela Associated Music Publishers, de Nova Iorque, Guarnieri utiliza três nomes diferentes para o mesmo instrumento: caixa-clara, tambor e tamburo.

Suíte IV centenário (1954)

Essa obra foi dedicada à Louisville Orchestra. Na partitura original da *Suíte IV centenário*, que se encontra no Arquivo Camargo Guarnieri, no Instituto de Estudos Brasileiros, a nomenclatura utilizada por Guarnieri para definir os instrumentos de percussão é: *timpani, xocalho, triangolo, tamburo militare, tamburo rullante, piatti e* bombo. Em português: tímpanos, chocalho, triângulo, tambor militar, caixa-clara, pratos e bombo.

Curiosamente, os únicos instrumentos grafados em português são o *xocalho* (sic) – instrumento típico brasileiro e portanto, grafado em português (apesar da variante ortográfica "chocalho" ser atualmente a mais utilizada) e o bombo, que se fosse grafado em italiano seria *gran cassa*. Aqui vale mencionar que originalmente o termo utilizado em português para descrever esse instrumento era realmente bombo, como podemos comprovar pelo *Diccionário musical* de Ernesto Vieira, publicado em Lisboa em 1899 (p.101-2). Mas os idiomas sofrem

transformações ao longo do tempo, e atualmente no Brasil o termo bumbo é um sinônimo utilizado por grande parte dos percussionistas, bateristas e compositores contemporâneos, e também é a forma usada pela maioria dos catálogos de fabricantes e lojas de instrumentos de percussão. Neste livro, a opção é por manter o termo em português como utilizado por cada compositor.

Ainda para enfatizar a confusão que o termo *tamburo rullante* causa nas obras de Guarnieri, existe mais uma incorreção no mencionado *Camargo Guarnieri* de Verhaalen (2001, p.445): quando a tradutora cita a instrumentação utilizada na *Suíte IV centenário*, inclui o tambor tenor, provavelmente porque traduzido corretamente do termo inglês *tenor drum*. Só que no caso, foi a autora que se confundiu ao traduzir o termo italiano *tamburo rullante* como *tenor drum* (que como vimos anteriormente, é o que consta na maioria dos dicionários de percussão) em vez de *snare drum*, o que sem dúvida a tradutora transcreveria corretamente como caixa-clara.

Uma observação importante refere-se às partes separadas da percussão, que muito provavelmente não foram copiadas pelo compositor, como se pode comprovar pelos erros básicos de português ali encontrados. Como a obra foi dedicada à Louisville Orchestra, provavelmente o copista que escreveu essas partes não era brasileiro e por isso não estava habituado com o idioma português.

O último movimento da obra, Baião, está grafado como "briao"; além disso, a palavra Introdução está grafada na parte de percussão como "introduãco". Outro erro encontrado é com o instrumento "xocalho", grafado como "xocallo". Na parte cavada da percussão, no compasso 47 do último movimento, existe o termo inglês *cued* para indicar que o instrumento *triangle* (agora em inglês) está escrito na parte do tímpano e portanto aquele trecho escrito na parte é apenas um guia.

Além disso, o termo *tamburo,* escrito corretamente no início da parte cavada, está grafado no último movimento como *tambour militare e tambour rullante,* misturando os idiomas francês e italiano. Mas o mais grave é que o copista inverte no início desse movimento as partes dos dois tambores, colocando a indicação do *tamburo militar* na linha superior e o *tamburo rullante* na linha inferior, fazendo com que toda

a seção do início até a cifra 44 esteja invertida em relação à partitura original. Como consta no manuscrito original, o correto nessa seção em 2/4 é que o ritmo represente o baião na forma tradicional, com o *tamburo militar* (mais grave) tocando o ritmo do som grave da zabumba (colcheia pontuada, semicolcheia ligada à colcheia e pausa de colcheia), enquanto o *tamburo rullante* toca os contratempos de colcheias, imitando o som e ritmo do "bacalhau" (vareta da mão oposta).

Diferenças de instrumentação entre partitura e partes cavadas na *Dansa brasileira* (1931)

Em sua *Dansa brasileira* [sic], da suíte *Três dansas para orquestra*, editada em 1949 pela Associated Music Publishers, existem várias diferenças entre a instrumentação da partitura e da parte separada da percussão. A instrumentação da parte cavada mistura termos em inglês, português e italiano: *timpani*, *xocalho* (maraca – sic), reco-reco, *tambourine*, *triangle*, *s. drum* (e *drum*) e *cast*. Em português: tímpanos, chocalho (maraca), reco-reco, pandeiro, triângulo, castanholas, além do termo vago *s. drum*. Nessa versão são necessários um timpanista e cinco percussionistas.

Na versão da partitura, além do *timpani*, temos o "xocalho", reco--reco, *triangle*, *tenor drum* e *s. drum*. A indicação *s. drum* não é clara, podendo significar *side drum*, *snare drum* (ambos, caixa-clara) ou até mesmo um *small drum* (tambor pequeno). Em português: tímpanos, chocalho, reco-reco, triângulo, tambor tenor e indicação *s. drum*. Nessa versão são necessários um timpanista e três percussionistas.

Essa peça foi selecionada porque, apesar de ser bastante conhecida, ela gera uma grande quantidade de dúvidas entre os percussionistas. A parte dos tímpanos é a única que está clara, pois está editada separadamente dos demais instrumentos de percussão. Todos os outros instrumentos de percussão estão escritos numa mesma parte bastante confusa porque, além das já mencionadas diferenças de instrumentação com relação à partitura, também existem incorreções no sentido das hastes das figuras destinadas ao chocalho e reco-reco que podem levar

à escolha errada de instrumentos, além da falta de clareza na definição de instrumentos (*s. drum* e ainda, *drum*). Para uma melhor compreensão do texto, foi incluída no final deste capítulo a parte de percussão corrigida de forma a contemplar essas duas versões (que inclui ainda algumas sugestões de trocas de instrumentos).

Infelizmente não foi possível localizar o manuscrito original dessa obra para esclarecer as diferenças encontradas. Mas Vera Silvia Guarnieri, viúva do compositor, forneceu uma informação valiosa: "Guarnieri tinha o péssimo hábito de, muitas vezes, destruir o original de obras já publicadas" (informação pessoal).[8] E ela também revelou que a versão impressa pela Associated American Publishers era a utilizada por Guarnieri sempre que ele dirigia essa obra. No caso, a ausência do original é realmente significativa, e portanto foram sugeridas aqui soluções aos problemas encontrados.

Como a partitura foi editada nos Estados Unidos, deve-se fazer uma observação: a maraca, que o compositor coloca como sinônimo ou alternativa ao chocalho, apesar de ser um idiofone da mesma família de instrumentos de percussão, não tem a mesma sonoridade do chocalho brasileiro, mas foi provavelmente a saída encontrada por Guarnieri para minimizar os problemas para a performance de sua obra naquele e em outros países. A melhor solução para executar a sequência de colcheias escritas, do ponto de vista estilístico em função da tradição, seria com um chocalho de metal cilíndrico, do tipo utilizado nas escolas de samba. A maraca é um paliativo não ideal, pois é um instrumento concebido para ser utilizado em par com as duas mãos e tem um formato arredondado, e com isso tende a ter uma sonoridade menos definida quando tocada sozinha, como um ganzá, e se articulada com as duas mãos, perde totalmente a característica sonora desejada. Mas como dissemos, provavelmente foi a forma encontrada pelo compositor para viabilizar a performance de sua obra no exterior, pois com certeza era muito mais fácil encontrar maracas do que o chocalho brasileiro nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, quando e onde a obra foi publicada.

---

8 Correspondência eletrônica recebida em 14 mai. 2009.

A primeira entrada da percussão é no compasso 24. Aqui já aparece um problema, uma vez que existe a indicação de dois instrumentos na parte cavada: o "xocalho" e o reco-reco, sem a definição de qual instrumento utiliza haste para cima e qual usa para baixo. Após um estudo mais cuidadoso, inclusive da partitura geral, conclui-se que o "xocalho" entra sozinho e o reco-reco complementa a frase nas últimas duas colcheias do compasso 30. Na parte cavada, temos hastes para cima e para baixo para indicar a diferença entre esses dois instrumentos, apesar de que no primeiro compasso da frase do "xocalho" todas as hastes estão para baixo, nos próximos quatro compassos encontramos apenas o sinal de repetição desse compasso e finalmente, no compasso 30, o copista inverte e utiliza hastes para cima para o "xocalho", sendo que nas últimas duas colcheias inclui as hastes para baixo significando o reco-reco. Como a frase dessa seção tem início no compasso 24 e só é concluída no compasso 31, não há motivo para a mudança súbita de instrumentos no compasso 30. Fica claro que o copista, após quatro compassos seguidos de sinais de repetição, não percebeu que a inversão das hastes poderia causar problemas interpretativos aos percussionistas.

O próximo problema é a definição do tipo de tambor que deve ser utilizado no compasso 26. Na opinião deste autor, a função desse tambor é responder à frase dos metais graves (trombones), em uníssono com os tímpanos, portanto, um tambor tenor (*tenor drum)* seria o ideal, pois sendo mais grave e sem esteira, possui certa ressonância compatível com a escrita (colcheia ligada a uma semínima).

Toda a seção entre os compassos 31 e 45 do segundo pentagrama deve ser tocada apenas pelo reco-reco, com exceção da primeira nota do compasso 31, na qual termina um tema orquestral com o acompanhamento rítmico do chocalho em colcheias, sendo acentuadas as últimas duas colcheias de cada compasso, até o *elevari* do compasso 31, no qual tem início um nova seção temática da orquestra, que inclui o reco-reco em uníssono nas duas colcheias do quarto tempo do compasso 30 e na primeira colcheia do compasso 31, juntamente com um rulo que também resolve no primeiro tempo do compasso 31, e que na parte cavada é destinado ao pandeiro, enquanto na partitura é o *tenor drum*.

Novamente, do compasso 45 ao 48, o instrumento indicado na parte é o *tambourine* (pandeiro), enquanto na partitura é o *tenor drum.* Caso se decida por executar a versão da partitura, o autor sugere um instrumento que mescle essas duas sonoridades, que seria a caixa-clara, pois tem o timbre claro e agudo como o pandeiro, ao mesmo tempo em que mantém a característica sonora de tambor, tendo potência para enfatizar os rulos em *crescendo* dessas seções.

Do compasso 57 ao 61 existe a repetição da frase do "xocalho" (haste para cima) com complemento do reco-reco (haste para baixo), como na primeira entrada da percussão. E finalmente do compasso 84 ao 104 há um grande *ostinato* da percussão. No pentagrama inferior o reco-reco e o "xocalho" tocam em uníssono todas as colcheias. Apesar de não estar escrito, a sugestão é que se acentuem todas as primeiras, quartas, sétimas e oitavas colcheias de cada compasso, para enfatizar o fraseado rítmico baseado no maxixe que é tocado pela orquestra.

Na linha intermediária, há uma parte indicada para o *tenor drum* na partitura, enquanto na parte cavada está indicado o *tambourine* e as castanholas. Assim, existem duas opções de interpretação dessa obra: a da parte cavada, que utiliza, além do timpanista, no mínimo cinco percussionistas, com a seguinte sugestão de divisão das partes:

1 - reco-reco

2 - "xocalho"

3 - castanholas (+ triângulo entre os compassos 31 a 73)

4 - pandeiro

5 - *drum* (sugerimos o *tenor drum* – devido a sua sonoridade mais grave para reforçar o 4º tempo) + triângulo (suspenso, do compasso 84 ao fim)

Ou pode-se utilizar a versão da partitura geral, na qual o *tenor drum* toca a linha do pandeiro (*tambourine*) e castanholas. Nessa versão existe um porém, pois se essa linha do meio, com *appoggiaturas* triplas, for tocada pelo *tenor drum,* a nota tocada pelo *drum* no quarto tempo (pentagrama superior) perderia sua eficácia, pois o timbre mais grave necessário a essa nota se confundiria com o *tenor drum*. Portanto, o mais sensato na versão da partitura seria substituir o *tenor drum* pela

caixa-clara, pois seu timbre mais penetrante e articulado teria melhor resultado nesse fraseado mais complexo, inclusive assemelhando-se melhor ao timbre brilhante resultante da soma do pandeiro (*tambourine*) e castanholas que está registrado na parte cavada, e o quarto tempo teria ainda o reforço distinto e necessário do som mais grave do *tenor drum*, que é também apoiado pelo triângulo que toca as duas colcheias do quarto tempo e a primeira do compasso seguinte. Ou seja, o instrumento *drum* seria sempre executado pelo *tenor drum*, enquanto o *tenor drum* seria sempre substituído pela caixa-clara. Esta versão pode ser executada com um mínimo de três percussionistas, além do timpanista, e para isso sugerimos a seguinte distribuição dos instrumentos:

1 - caixa-clara e *tenor drum*

2 - reco-reco

3 - "xocalho" e triângulo (suspenso)

A seguir inserimos a nossa parte de percussão corrigida e com as sugestões interpretativas mencionadas acima.

Exemplo 7 – *Three Dances for Orchestra (Três dansas para orquestra), n.1. Brazilian Dance (Dansa brasileira)*, de Guarnieri, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guarnieri (1949).

2
Diferenças nas edições da obra *Il Guarany – sinfonia* (1871), de Antônio Carlos Gomes

A ópera *Il Guarany,* de Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836; Belém, 1896), teve sua estreia em 19 de março de 1870, mas esta abertura foi composta em 1871 (Milão, 14 de agosto de 1871, como consta da capa do manuscrito autógrafo do compositor). Segundo Guimarães (1936, p.449), "anteriormente ao casamento, a 16 de dezembro de 71, Carlos Gomes, sciente [sic] da escolha do *Guarani* para a abertura solene da Exposição Industrial de Milão, compôs-lhe a imortal Protofonia, que substitui o Preludio original".

As edições mais utilizadas dessa obra são as da Kalmus e da Ricordi, e temos ainda mais recentemente uma edição da Funarte, publicada em 2007. Incluímos uma versão da grade de tímpanos e percussão revisada e editada por este autor no final deste capítulo. O manuscrito original desta obra foi digitalizado e encontra-se disponível para download no endereço digital da Biblioteca Nacional.

Esta peça, uma das mais populares do repertório sinfônico brasileiro, é considerada por muitos o segundo Hino Nacional, até mesmo pela associação que se faz com o noticiário oficial *A voz do Brasil* (por muitos anos a abertura foi o tema desse programa de rádio, de circulação obrigatória em todo o território nacional; mais recentemente foi feita uma vinheta com o tema do *Guarany* para esse programa). Apesar de sua importância e de sua imensa popularidade, essa obra

tem gerado muitas discussões, principalmente em relação à diferença de instrumentação de uma das partes de percussão nas duas edições mais utilizadas dessa obra: a Kalmus, que utiliza o *triangolo* (triângulo), e a Ricordi, que usa em seu lugar o *tamburo* (caixa-clara). Pretende-se, portanto, esclarecer essa e outras questões relacionadas ao uso da percussão nessa obra. De qualquer maneira, a parte de percussão utiliza um timpanista e três percussionistas, estando a nomenclatura dos instrumentos em italiano: *timpani* (tímpanos), *gran cassa* (bumbo), *piatti* (pratos) e como acabamos de ver, dependendo da editora, o *triangolo* (triângulo) ou *tamburo* (caixa-clara).

Primeiramente deve-se atentar a uma característica da escrita da época para bumbo e pratos, que consistia em escrever uma parte para os dois instrumentos, pois geralmente eles tocavam em uníssono. Segundo Peinkofer e Tannigel (c.1976, p.94),

> Essa prática eliminava a necessidade de mencionar o "*piatti*" numa parte de "*gran cassa*", pois já era subentendido que o "*piatti*" sempre tocava junto com a parte da "*gran cassa*". Somente quando a instrução específica "*cassa sola*" aparecia é que o bumbo soava sozinho. Desde então, este costume tem sido seguido em muitas partituras, particularmente na música italiana, como os conhecidos exemplos das obras de Verdi *Rigoleto, Il trovatori, La traviata* e *Un ballo in maschera*. Somente em trabalhos posteriores, nos quais ritmos individuais e rulos deveriam ser executados somente pelo bumbo que a indicação "*gran cassa*" deixou de significar também o "*piatti*", de forma que se tornou necessário usar uma indicação mais precisa para "*gran cassa*" e "*piatti*" se ambas devessem tocar.[1]

1 *"This practice obviated the necessity for mentioning the 'piatti' in a 'gran cassa' part, since it was understood that the cymbals would always have to play along with the bass drum. Only when the specific instruction 'cassa sola' appeared was the bass drum to sound alone. Since then, this custom has been followed in many scores, particularly in Italian music, such as the well-known examples in Verdi's 'Rigoletto, Il trovatori, La traviata, and Un ballo in maschera'. Only in later works, where individual rhythms and rolls were to be executed on the bass drum alone, did the indication 'gran cassa' cease also to imply the 'piatti', so that it became necessary to use the more precise indication 'gran cassa' and 'piatti' if both were to play".*

Da mesma forma, até mesmo porque Carlos Gomes era contemporâneo e admirava Verdi, sua escrita para pratos e bumbo seguia essa mesma tendência, com o uso dos termos italianos *uniti* significando os dois instrumentos juntos ou *cassa sola* quando o bumbo deveria soar sozinho. A primeira edição da ópera *Il Guarany* foi realizada pela editora italiana Casa Lucca. Segundo Guimarães (1936, p.444),

> Num gesto impensado e desnecessário de desprendimento material, num dos intervalos da noite de 19 de março, o autor do *Guarany,* que o Rei da Itália, por um ato do seu Ministro da Instrução Pública, Cesare Correnti, iria nomear Cavaleiro da Corôa, vendeu os seus direitos autorais, pela bagatela de 3 mil liras, à casa editora Lucca, no apogeu da fortuna. Infeliz contrato, que impossibilitou a Gomes de enriquecer, como seu colega Verdi e origem de todas as suas subsequentes desventuras. De nada lhe serviria a magnanimidade da Princeza [sic] hereditária Matilde, a primeira a adquirir a partitura impressa do *Guarany,* na casa Lucca...

E Carlos Gomes também faz o seguinte comentário em Guimarães (apud ibidem, p.454): "Foi a minha salvação, o *Guarany*. Sem ele eu estaria hoje, quando muito, professor de piano e música. Sou por isso grato a Lucca, mas entreguei-lhe a fortuna dos meus filhos".

As editoras italianas tinham muita rivalidade na disputa pelas novas obras de sucesso dos compositores. Ainda em Guimarães (ibidem, p.455): "[Havia uma] guerra-surda a que se entregavam os editores (mais encarniçadamente Ricordi e Sonogno, e, na sombra havia sempre fermento lançado pela casa Lucca, a editora do *Guarany*)".

No site da editora Ricordi Brasileira existe mais uma informação significativa para compreender melhor o processo desta edição: "em 1880, aceitando um conselho de Verdi, Tito I, filho de Giovanni Ricordi, fundador da editora 'Ricordi', fecha um importante contrato de distribuição com a Casa Musicale Milanese Lucca" (s. d.). E sabemos que a cópia de uso foi feita por copista dessa editora (Casa Lucca).

A editora Ricordi instalou uma filial no Brasil em 1927 (Ricordi Brasileira, localizada em São Paulo), que também foi consultada na tentativa de obter maiores informações sobre a edição dessa obra. Foi-

-nos comunicado que essa versão, feita na Itália, é realmente a única da Ricordi disponível para orquestra sinfônica. Paradoxalmente, segundo a partitura editada pela Ricordi, a instrumentação da percussão requer *timpani, gran cassa, piatti e tamburo* (em português: tímpanos, bumbo, pratos a dois e caixa-clara), enquanto no manuscrito original e na partitura editada pela Kalmus, que na verdade é o *fac-símile* da cópia de uso feita por copista a partir do manuscrito do autor, o instrumento solicitado é o *triangolo* no lugar do *tamburo*.

Maria Elisa Peretti Pasqualini, quando coordenadora do Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho e da Editora Criadores do Brasil, ambos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, informou que ela, durante uma visita à sede da Editora Ricordi em Milão em 2003, já havia tentado descobrir o motivo dessa troca de instrumentos junto aos editores da Ricordi italiana, mas infelizmente, passado tanto tempo após essa edição, lhe foi dito que eles também não sabem o motivo dessa alteração (informação verbal).[2] Só restou, portanto, a possibilidade de conjecturar, no sentido de tentar esclarecer essa gritante diferença de instrumentação entre as duas edições.

Após análise e comparação minuciosa das partituras das duas edições, assim como das partes individuais desses instrumentos de percussão de cada edição em relação às respectivas partituras, e também comparando com o manuscrito original da partitura autografada pelo compositor em 1871, que se encontra na Biblioteca Nacional do Brasil, e que felizmente também está digitalizada e disponível na Biblioteca Nacional Digital Brasil, foram constatadas várias diferenças que serão aqui expostas, juntamente com as propostas das soluções e os motivos que levaram a essas conclusões, esperando o autor assim contribuir para uma melhor performance dessa obra, no que tange à interpretação da percussão.

O problema mais evidente é, sem dúvida, a já mencionada diferença de instrumentação entre as duas edições, pois esses dois instrumentos têm características sonoras totalmente distintas. O *tamburo* (caixa--clara), sendo um tambor (membranofone) agudo com esteira, tem

---

2 Informação fornecida por M. E. P. Pasqualini em 2007.

uma sonoridade muito seca, definida, articulada e precisa, enquanto o *triangolo* é um idiofone de metal com muita ressonância e harmônicos, e por isso mesmo, de difícil articulação e clareza em ritmos mais rápidos e complexos.

A partitura da Kalmus utiliza letras de ensaio, enquanto a da Ricordi utiliza números, em locais nem sempre coincidentes. Portanto, optou-se em utilizar aqui ambas as cifras, e a numeração da Ricordi foi incluída nas partes individuais da Kalmus a fim de facilitar a localização dos trechos e a compreensão do texto.

Na opinião do autor, existem ao menos dois momentos nos quais a execução no triângulo aparentemente soaria ritmicamente menos "eficaz" do que na caixa-clara. O primeiro é em um compasso antes da cifra E (nono compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), no qual a sequência de três tercinas de semicolcheias seguidas por uma colcheia acentuada que se repete pelos quatro tempos do compasso entrando num rulo no compasso seguinte, em uníssono com os tímpanos, perde definição da articulação rítmica devido à velocidade da figura e à ressonância do instrumento. O outro trecho é o do sétimo e sexto compassos antes do fim, nos quais a figura colcheia, pausa de semicolcheia e semicolcheia se repete por oito vezes num *crescendo* de *pp* a *f*. Novamente, a articulação e a clareza rítmica supostamente pretendidas seriam obscurecidas pela ressonância natural do triângulo, mesmo com o instrumento suspenso e utilizando duas baquetas, o que ajuda na execução de passagens ritmicamente complexas. No entanto, nesses dois momentos, o triângulo toca em uníssono com os tímpanos, o que pode levar à conclusão de que o compositor teria desejado uma soma tímbrica à figura rítmica dos tímpanos, em vez de uma articulação extremamente definida, como é a característica da caixa-clara.

Apesar do elevado grau de dificuldade técnica dessa parte de triângulo, ainda assim é possível executar toda a peça utilizando apenas uma baqueta para conseguir um maior controle da ressonância por meio do uso de abafamentos totais ou parciais com a mão que segura o instrumento. No restante da sinfonia, tanto a execução na caixa-clara quanto no triângulo funcionam sem problema em termos de definição rítmica, apesar de terem resultados sonoros completamente diferentes.

Por meio do original e da edição da Kalmus, sabe-se que o compositor utilizou originalmente o triângulo. Outra constatação importantíssima é que no restante da ópera *Il Guarany*, Carlos Gomes continua com a mesma instrumentação na percussão: *timpani, triangolo, gran cassa e piatti,* além do uso da *campana, campanelli (glockenspiel)* e do *rollo* (tambor tenor, sem o uso de esteira).

Os instrumentos de percussão utilizados na edição da Kalmus são os instrumentos tradicionais da chamada banda turca ou percussão janízara, que consiste da combinação do bumbo, dos pratos e do triângulo. Eles foram, após os tímpanos, os primeiros instrumentos de percussão inseridos nas orquestras sinfônicas, sempre em conjunto. Segundo Peinkofer e Tannigel (c.1976, p.94, tradução nossa),

> Os novos e exóticos sons da percussão janízara, produzida pelo bumbo, pratos e triângulo, rapidamente ganharam larga popularidade. Na orquestra eles apareceram pela primeira vez em trabalhos de sabor oriental, como *O rapto do serralho* (1782) de Mozart, ou em peças que simulavam a música militar do período, como a *Sinfonia militar* (1794) de Haydn.[3]

Outro exemplo famoso do uso da percussão janízara ocorre no quarto movimento da *Sinfonia n.9* de Beethoven (1824). Uma excelente descrição do significado histórico do termo janízaros encontra-se no site de The Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center:[4]

---

3 *"The new and exotic sounds of Janissary percussion, produced by bass drum, cymbal, and triangle, quickly gained wide-spread popularity. In the Orchestra they first appeared in works of oriental flavors, such as Mozart's 'Abduction from the Seraglio' (1782), or in works simulating military music of the period, such as Haydn's 'Military Symphony' (1794)."*

4 Disponível em: http://archive.operainfo.org/broadcast/operaBackground.cgi?id=17&language=4. Acesso em: 26 jan. 2009.

> Originalmente a infantaria pessoal do sultão, os janízaros eram guardas de uma força elite. Sob as leis otomanas, as comunidades cristãs, principalmente nos Bálcãs, tinham que abrir mão de determinado número de garotos entre 8 e 15 anos. Os jovens que demonstrassem mais força e inteligência eram selecionados pelo sultão para entrar na escola do palácio, onde eram convertidos ao Islamismo e recebiam uma educação erudita em línguas, literatura, história, e artes sociais e militares. Aqueles estudantes que se sobressaiam no palácio ganhavam os mais altos e poderosos postos governamentais no Império. Lá, eles eram livres para crescer até onde sua ambição e talento lhes permitisse. Os garotos que não ingressavam na escola do palácio eram convertidos ao Islamismo, submetidos a treinamento militar rigoroso e imergidos completamente na cultura do povo turco. Estes se tornavam os janízaros, o corpo militar de elite do sultão. A vida dos janízaros era dedicada ao serviço militar: eles viviam juntos nos quartéis e não podiam ser donos de propriedades, casar ou realizar nenhum tipo de trabalho. Foram legendários por sua proeza militar e pela música percussiva inigualável que tocavam durante a batalha.

Embora Carlos Gomes use em *Il Guarany* essa mesma combinação instrumental da percussão, ele a utiliza não mais da forma tradicional dos janízaros, que normalmente reproduzia apenas uma condução rítmica de marcha, mas aí ela tem uma função de pontuação rítmica e tímbrica muito mais rica e complexa.

Outra constatação óbvia é que o Brasil sempre teve muitas bandas, fossem elas civis ou militares, e comparativamente, as orquestras sinfônicas eram raras. Segundo Binder (2006, v.1, p.24), existem indícios de que o exército luso-brasileiro já mantinha bandas militares mesmo antes da chegada de D. João VI ao Brasil em 1808, mas com certeza, após esse advento, o estímulo à criação desses grupos foi bastante incrementado, até mesmo porque as bandas militares também tocavam em eventos civis e religiosos, que com a criação do Reino Unido passaram a ter maior importância e frequência. Para ilustrar essa afirmação, podem-se constatar no quadro abaixo os anos de criação das bandas das polícias militares em alguns estados brasileiros.

Ano de fundação da banda	Estado
1835	Minas Gerais
1839	Rio de Janeiro
1840	Espírito Santo
1844	Sergipe
1850	Bahia
1853	Pará
1854	Ceará
1857	São Paulo
1857	Paraná
1860	Alagoas
1892	Mato Grosso
1892	Rio Grande do Sul
1893	Santa Catarina
1893	Goiás
1893	Amazonas

Fonte: Binder (2006, v.1, p.76).

Também se sabe que mesmo as bandas militares extrapolavam o repertório tipicamente militar e tocavam ainda outros estilos musicais. Segundo Binder (ibidem, p.80),

> O catálogo da casa comercial "A Minerva", de 1872, iniciava a seção dedicada à venda de partes e partituras anunciando música para banda. Eram dobrados, marchas, quadrilhas, polcas, *schottiches*, valsas, redovas, polonesas, mazurcas, varsovianas, aberturas e fantasias, todas, sem nenhuma exceção, seguidas da expressão "para Banda Militar"; os compositores eram todos estrangeiros: "E. Marie, León Chic, Donard, Brunet, Coutner, J. Kufner, J. Ascher, Passloup, Blanchetaux, G. Fisher, Offenbach, e muitos outros" (A Minerva, 1872, p.66-67). À exceção das marchas e dobrados, tais gêneros estavam muito longe de serem descritos como 'militares'. Tal repertório estava em voga no segundo reinado e transitava por outros círculos que integrava o que Cristina Magaldi chamou de "subcultura Operática": adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das

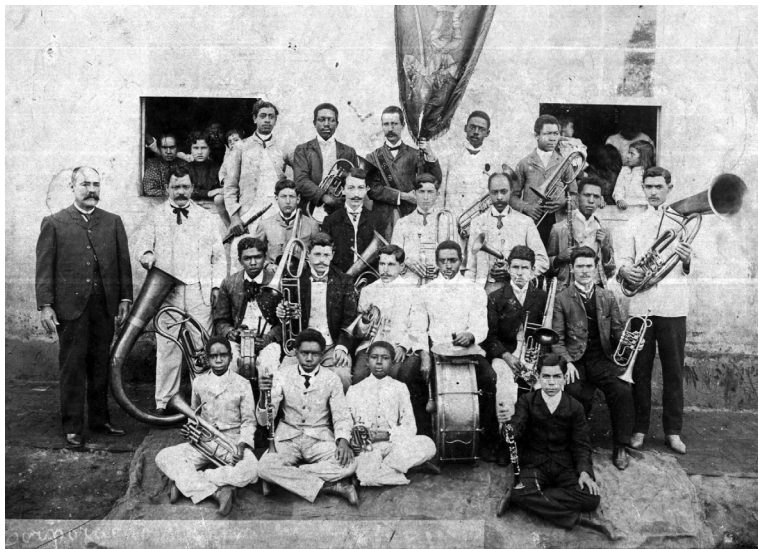
casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém-formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas, sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música.

Ainda segundo Binder (ibidem, p.123), as bandas do exército brasileiro chegaram a utilizar, segundo o decreto 5352 de 23 de julho de 1873, cinco instrumentos de percussão diferentes: uma caixa-clara, um triângulo, um par de pratos a dois, um bumbo e uma árvore de campainha, também conhecida como crescente. Segundo Frungillo (2003, p.87-8):

> "Crescente" – Grande armação de madeira lembrando a estrutura de um guarda-chuva (armação sem o tecido). Possui um cabo longo no centro da armação (entre 1,70 e 2,20 m) que é segurado pelas "mãos" do "instrumentista". Na porção superior são pendurados vários "sinos" pequenos e/ou "guizos". Além de sacudidos no sentido vertical, são batidos com a extremidade do "cabo" no chão, às vezes com alguma violência. Por sua origem turca possuía uma lua crescente entalhada no alto da estrutura (símbolo nacional, presente até hoje em sua bandeira), o que deu origem ao nome inglês *crescent*. Era utilizado nas "bandas dos janízaros" e foi levado para a Europa, inspirando autores a tentar imitar esse tipo de sonoridade com a inclusão do "bumbo", "prato" e "triângulo" em composições de caráter marcial ou militar. Com o tempo, o uso desse grupo instrumental passou a ser denominado "música turca". Isso colaborou para o desenvolvimento do uso dos instrumentos de "percussão" nas orquestras.

Apesar disso, os instrumentos de percussão que acabaram se firmando na maior parte das bandas civis e militares do país consistia no trio de bumbo, pratos de choque e caixa-clara. Como se pode ver na Figura 1, numa típica banda do início do século XX, muitas vezes, os pratos e o bumbo eram tocados pelo mesmo músico, até mesmo porque a maioria das partes de pratos e bumbo soavam em uníssono. Dessa forma, o executante segurava uma baqueta de bumbo com uma mão e um prato com a outra, que era tocado contra o outro prato conectado ao casco do bumbo. Essa maneira de tocar ainda é requisitada

eventualmente em algumas obras sinfônicas, como em alguns trechos da *Sinfonia n.5* de Gustav Mahler e da *Petrushka*, de Igor Stravinsky, apenas para citar alguns exemplos famosos desse tipo de uso.

Figura 1 – Corporação Musical Santa Cruz, de Tatuí (SP) em 1906

Fonte: Arquivo Erasmo Peixoto. Cortesia do Museu Paulo Setúbal de Tatuí.

A abertura *Il Guarany* caiu rapidamente no gosto do público, e foram feitas várias transcrições para que as bandas, civis ou militares, pudessem tocá-la. A parte do triângulo dessa obra é ritmicamente uma das mais complexas já escritas para esse instrumento no âmbito da percussão orquestral, se não for a mais difícil de todas até aquele momento, e por isso realmente está mais próxima idiomaticamente da caixa-clara do que do triângulo. Portanto, nos arranjos para bandas, essa parte passou a ser executada pela caixa-clara, que juntamente com o bumbo e os pratos de choque eram os principais instrumentos, quando não os únicos, do naipe da percussão desses conjuntos musicais.

O que seria importante esclarecer é se essa mudança posterior do triângulo para a caixa-clara registrada na edição para orquestra da Ricordi foi feita pelo próprio compositor, após constatar uma possível

ineficiência rítmica do triângulo para executar essa parte, ou mesmo que não tenha sido elaborada inicialmente por ele, se contou com sua aprovação posterior. Na impossibilidade de esclarecer essa questão, a alternativa mais provável é que os editores da Ricordi tenham simplesmente optado em anotar, à revelia do compositor, que a essa altura já havia falecido, o que a prática comum já realizava nas bandas e possivelmente até em algumas orquestras, devido à dificuldade da execução dessa parte no triângulo.

Entramos em contato com Sérgio Nepomuceno, um dos maiores especialistas na obra de Carlos Gomes, com inúmeros trabalhos publicados a respeito, mas infelizmente ele também não tinha conhecimento sobre essa diferença de instrumentação entre as edições (informação verbal).[5] Após larga pesquisa, não encontramos nenhuma referência sobre esse assunto, e como já mencionamos, nem os próprios editores da Ricordi sabem explicar a origem dessa alteração. Portanto, apesar de não podermos excluir a eventual possibilidade, mesmo que remota, de que o compositor tenha posteriormente concordado ou até mesmo proposto essa substituição, por não encontrarmos nenhum indício dessa hipótese, concluímos pela manutenção do instrumento anotado originalmente pelo compositor – o triângulo.

O maestro Roberto Duarte realizou um importante trabalho de revisão e edição da ópera integral *Il Guarany,* encomendado em 1997 pela Funarte, cuja última edição data de 2007, e que vem sendo regularmente por ele atualizado. A opção do maestro também foi pela manutenção do triângulo.

Apenas para ilustrar esse problema, foram consultadas nesta pesquisa sete gravações comerciais diferentes dessa abertura, sendo seis para orquestra sinfônica e uma para banda sinfônica. Constatou-se um empate entre as versões orquestrais. Três utilizaram a caixa-clara e outras três usaram o triângulo. A versão para banda utilizou a caixa-clara, como era de se esperar.

5 Informação fornecida por Sérgio Nepomuceno por meio de ligação telefônica em 2007.

Versões dessa obra de Carlos Gomes que utilizam a caixa-clara:

- *O Guarani – Sinfonia.* (CD. Faixa 1). Orquestra Nacional da Ópera de Sofia. Julio Medaglia, regente. Ministério da Cultura, Funarte, s. d. 1 CD.

- *Abertura da ópera O Guarani.* (CD 2. Faixa 16). In: *Festival de Inverno de Campos do Jordão.* Orquestra Acadêmica. Roberto Minczuk, regente. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2005. 2 CDs.

- *Il Guarany – Sinfonia.* (CD 1. Faixa 1). Orchester der Beethovenhalle Bonn. John Neschling, regente. Bonn: Sony Classical, 1995. 2 CDs.

- *O Guarani*. (CD. Faixa 10). Arr: S. P. Van Leeuwen. Ed. Molenaar's Muziekcentrale. In: *Compositores Brasileiros.* Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Dario Sotelo, regente. Tatuí: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, g. 1995. 1 CD. (Arranjo para banda sinfônica)

Versões que usam o triângulo:

- *Protofonia do Guarani*. (CD. Faixa 1). In: *Orquestra de Jovens do Mercosul.* Orquestra de Jovens do Mercosul. Fabio Mechetti, regente. Rio de Janeiro: Associação musical Mercosul, 1998. 1 CD.

- *O Guarani*: abertura. (CD. Faixa 2). In: *Aberturas brasileiras.* Orquestra Sinfônica Brasileira. Yeruham Scharowsky, regente. Ministério da Cultura, 1998. 1 CD.

- *Overture: Il Guarany* (CD. Faixa 1). In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – Gomes – Moncayo – Ginastera.* Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD.

Mas essa não é a única diferença encontrada entre as edições. Foram encontradas inúmeras outras variações e até mesmo várias diferenças entre as partituras e as partes individuais das mesmas edições. E após estudo comparativo da edição da Kalmus, que é o *fac-símile* da cópia de uso, com o manuscrito original, ainda foram localizadas mais três diferenças, todas na parte de *gran cassa* e *piatti.* Apontamos os trechos conflitantes entre as duas edições e o autógrafo do compositor, além das diferenças entre as partituras e partes cavadas e, por meio de criteriosa avaliação das diferentes possibilidades encontradas sempre observando todo o contexto orquestral, propostas as soluções.

Segundo Grier (1996, p.11, tradução nossa), "Günter Henle nota que algumas vezes o autógrafo e a 1ª edição diferem, e nesse caso o editor deve decidir o que imprimir". E quando trata das edições críticas, Grier (ibidem, p.153, tradução nossa) afirma:

> quando intérpretes/editores decidem suplementar as indicações interpretativas anotadas pelo compositor, eles não fazem nada mais que expressar por escrito a liberdade que a maioria dos compositores espera que eles tomem nas performances.[6]

Mas ao fazer isso, os editores deveriam deixar claro quais são essas alterações, para que os usuários possam reconhecer tais interferências e decidir se concordam ou não com a interpretação proposta no trecho em questão. Na opinião deste autor, a liberdade tomada pelos editores da Ricordi ao trocar o instrumento *triangolo* pelo *tamburo* foi muito além do razoável, ainda mais por não conter qualquer menção sobre isso, muito menos sobre o motivo para tal decisão. Grier traça um interessante paralelo entre as funções do intérprete e do editor, assim como entre o advento da gravação comparado à impressão de uma obra. Segundo Grier (ibidem, p.6, tradução nossa):

> Intérpretes e editores constantemente tomam decisões em resposta ao mesmo estímulo (notação) com base nos mesmos critérios (conhecimento da peça e gosto estético). Somente o resultado difere: intérpretes produzem som, enquanto editores geram páginas escritas ou impressas. Antes de Thomas Edison, as performances somente podiam ser preservadas na memória. Mas com a invenção e o desenvolvimento da tecnologia de gravação, as performances gravadas adquiriram as mesmas qualidades imutáveis da impressão.[7]

---

6 *"When performer/editors take it upon themselves to supplement the performing indications provided by the composer, they do no more than express in writing the freedom most composers expect them to assume in performance."*

7 *"Performers and editors constantly make decisions in response to the same stimuli (notation) on the basis of the same criteria (knowledge of the piece and aesthetic taste). Only the results differ: performers produce sound while editors generate the written or printed page. Before Thomas Edison, performances could only be preserved*

Nesta revisão foram incluídas eventuais sugestões interpretativas no texto musical. E como afirma Grier (ibidem, p.156, tradução nossa): "Portanto, o propósito da edição crítica é bem simples: transmitir o texto que melhor representa a evidência histórica das fontes".[8]

Diferenças entre partitura e partes individuais da Kalmus

Primeiramente foram descritas as diferenças encontradas entre a partitura e as partes individuais da mesma edição da Kalmus e sugeridas as soluções. Além das cifras originais da Kalmus, que são letras de A a O, foram inseridas as cifras correspondentes da edição Ricordi, em números de 1 a 10, para facilitar a localização dos trechos comentados em ambas as edições. Nesta seção, também para facilitar a localização, optamos pelo uso de números cardinais e ordinais para contagem dos compassos, em vez de escrevê-los por extenso.

Timpani

1. Na partitura, o 5º e 6º compassos são idênticos, enquanto na parte o 5º compasso é igual, mas existe pausa no 3º e 4º tempos do 6º compasso.
Solução: No 3º tempo do 6º compasso existe uma súbita mudança de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que leva à conclusão de que a melhor solução para o trecho é a grafada na parte individual.

2. No 3º compasso da cifra B (2 antes da cifra 3 pela numeração da Ricordi) existe um *pp dim.* marcado na partitura, enquanto na parte não consta o *diminuendo*.

---

in memory. But with the invention and ongoing development of recording technology, recorded performances have come to acquire the same immutable qualities as print."

8 *"Therefore, the purpose of a critical edition is quite simple: to transmit the text that best represents the historical evidence of the sources."*

Solução: Como existe um *diminuendo* nos violinos e violas, além da marcação *cupo*, que significa triste, deve-se seguir a indicação da partitura.

3. Na cifra D (*piu mosso)* (2 antes da cifra 4 pela numeração da Ricordi), a partitura indica dinâmica *pp* e tem a figura de uma semibreve cortada por três traços (indicando rulo), enquanto no compasso seguinte tem uma semibreve cortada por apenas dois traços (semicolcheias). Além disso, existe a indicação *piu mosso e affr.* Na parte individual, a dinâmica continua em *p* com *cresc.* e a figura é uma semibreve cortada por dois traços (semicolcheias). Não há indicação de *affrettando*.
Solução: A dinâmica em *pp* é coerente já a partir de 1 compasso antes da cifra D (3 antes da cifra 4 pela Ricordi), seguindo a dinâmica dos fagotes, e ao se considerar que os contrabaixos, trompetes, trompas, clarineta e segundos violinos articulam em semicolcheias a partir da cifra D (2 compassos antes da cifra 4 pela Ricordi), conclui-se que é essa a intenção do autor, concordando assim com a parte individual. Mas pela existência do *piu mosso* na cifra D (2 antes da cifra 4 pela Ricordi) levando ao *All° vivo* em 3 depois de D *(*cifra 4 pela Ricordi), deve-se executar o *affrettando* que está indicado na partitura, mas não na parte.

4. A partir do 9º até o 6º compasso antes da cifra F (cifra 5 ao 4º compasso desse ponto, pela Ricordi) a partitura traz a indicação de semibreves cortadas por dois traços e sinal *tr*, indicando articulação em semicolcheias, enquanto a parte traz semibreves cortadas por três traços.
Solução: Apesar de flautim, flauta, oboés, clarinetas, violinos e violas articularem em semicolcheias, o tema principal está com os metais graves apoiados pelo contrabaixo e violoncelo, levando à conclusão de que o efeito desejado pelo compositor é um pedal de sustentação, concordando com a parte cavada.

5. Do 5º compasso antes da cifra F até a cifra F (do 5º compasso da cifra 5 até o 9º compasso pela Ricordi), a partitura traz a indicação de semínimas com dois cortes e *tr*, indicando o efeito de rulo. As notas não são acentuadas pelos próximos 5 compassos. A parte individual não traz o sinal *tr*, indicando som articulado em semicolcheias. A parte também indica acentos nas semínimas a partir do 5º até o 2º compasso antes da cifra F.
Solução: Como os primeiros e segundos violinos, além das violas, articulam o 1º tempo em semicolcheias, e na continuidade do compasso as madeiras (flautim, flauta, clarinetas e oboés) e os violinos continuam em semicolcheias, o reforço rítmico dos tímpanos e triângulo articulando em uníssono é mais indicado. Portanto, os tímpanos devem tocar essas figuras subdivididas em semicolcheias, num *crescendo* resolvendo na colcheia do 2º tempo. Em 1 compasso antes da cifra F (9º compasso da cifra 5 pela Ricordi), deve-se tocar a mínima da mesma forma, com *crescendo*.

6. Na cifra G (13º compasso da cifra 6 pela Ricordi), a partitura não traz a conclusão da figura rítmica dos tímpanos do compasso anterior (semínima com dois pontos seguida de semicolcheia). Além disso, as notas seguintes não têm acento e estão em dinâmica *f*. Já a parte dos tímpanos inclui a colcheia que conclui a frase e as semínimas dos 4 compassos a partir da cifra G (13º compasso da cifra 6 pela Ricordi) são acentuadas, e a dinâmica é *ff*.
Solução: Como toda a orquestra (inclusive a *gran cassa*) toca a conclusão da frase, a parte individual está correta. A dinâmica em *ff* e os acentos nas semínimas também condizem com a textura orquestral.

7. Na partitura, no 5º compasso da cifra G (17º compasso da cifra 6 pela Ricordi), existe a figura de uma mínima cortada por três traços (rulo). No compasso seguinte, a figura só tem dois traços. Enquanto isso, na parte essas duas mínimas têm apenas dois cortes, propondo um efeito mensurado.
Solução: A articulação dos tímpanos aqui deve ser mensurada em semicolcheias (como está no manuscrito original), pois é um efeito solo na seção.

8. Na partitura, a partir do 7º compasso da cifra G (19º compasso da cifra 6 pela Ricordi) as figuras não são acentuadas. Na parte individual, existem acentos.
Solução: Como os outros instrumentos da seção tocam os acentos, faz sentido o reforço dos acentos nos tímpanos, como indicado na parte.

9. Em 2 antes da cifra H (2 antes da cifra 7 pela Ricordi), a dinâmica indicada na partitura é *f*. Nesse lugar a parte traz a indicação de *ff*.
Solução: A prática comum nesse trecho consiste na execução de um *crescendo* levando a *ff*, imitando a frase do 10º e 9º e também do 6º e 5º compassos antes da cifra H (10º e 9º e também do 6º e 5º compassos antes da cifra 7 pela Ricordi), inclusive como está anotado na edição da Ricordi.

10. Na partitura, na cifra H (cifra 7 pela Ricordi), os tímpanos não tocam acentos, enquanto a parte traz grafados esses acentos.
Solução: A parte faz mais sentido, pois a textura orquestral exige esse reforço, com a mudança de tempo súbita.

11. A partitura traz o sinal de *cresc.* (geral para a orquestra) já a partir da cifra L (cifra 9 pela Ricordi). A parte individual traz *cresc.* a partir do 2º compasso dessa cifra.
Solução: O crescendo deve se iniciar a partir da cifra L (cifra 9 pela Ricordi), para reforçar a dinâmica geral da orquestra.

12. Em 2 compassos antes da cifra N (10º compasso antes da cifra 10 pela Ricordi), a partitura indica um rulo ligando a semínima do 2º tempo a uma colcheia no 3º tempo. Já a parte omite os traços do rulo.
Solução: A opção neste caso é pelo rulo, pois não há motivo para descontinuar esse efeito.

13. Na cifra N (8 compassos antes da cifra 10 pela Ricordi) a partitura pede rulo (semibreve com dois traços e sinal de *tr*) nos 2 primeiros compassos e muda para uma mínima cortada com três traços nos próximos 2 compassos. A parte individual imita a partitura no 1º compasso (rulo) e indica mínima com dois cortes (semicolcheias) no 2º e 3º compassos.

Solução: Aqui a melhor solução é o rulo por toda a seção, pois não há motivo para descontinuar esse efeito.

14. Na cifra O (cifra 10 pela Ricordi) a partitura e a parte são iguais. Indicam mínima com dois cortes na haste, resultando em oito semicolcheias.
Solução: A opção por notar em semicolcheias é a mais indicada pois reforça a articulação das cordas, que é dessa forma.

15. No 9º e 8º compasso antes do final, a partitura indica um *ostinato* que se repete por quatro vezes com a figura de duas colcheias na nota Mi, pausa de colcheia, colcheia na nota Si. Na parte individual a figura rítmica é a mesma, mas as notas permanecem Mi.
Solução: A partitura indica a solução mais coerente com a orquestração (contrabaixo, violoncelos, tuba e trombone também executam essas mesmas notas).

Triangolo

1. Na partitura, no 3º tempo do 6º compasso da obra, o triângulo segue repetindo o rulo na semínima resolvendo numa colcheia no 4º tempo, mantendo a dinâmica (*ff*), enquanto na parte individual existe pausa.
Solução: Aqui existe uma mudança súbita de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que leva a concluir que essa é uma melhor solução para o trecho, ou seja, a solução grafada na parte individual é a correta, e além disso é como se encontra no manuscrito original.

2. Na partitura, no 7º compasso da cifra A (3º compasso antes da cifra 2 pela Ricordi), a figura da semínima cortada por três traços levando a uma colcheia conta ainda com o sinal de *tr* (trinado), enquanto na parte não tem esse sinal.
Solução: Para enfatizar o efeito de trinado desejado, pode-se notar como na partitura, embora os três traços também notados na parte do triângulo já levem a essa conclusão.

3. No *allegro vivo* em 3 compassos depois da cifra D (cifra 4 pela Ricordi) e no compasso seguinte (tempo *alla breve* – C cortado), o compositor utiliza na partitura 4 mínimas cortadas por dois traços, enquanto na parte estão escritas duas semibreves com os dois traços sobrepostos.
Solução: Apesar de terem o efeito mensurado nos dois casos, como a orquestra (flautim, flauta e oboé) acentua os tempos fortes de cada compasso (ou seja, a cada mínima), é melhor a solução notada na partitura, devendo-se ainda incluir acentos nessas mínimas para reforçar a articulação da orquestra, que nesse trecho é bastante reduzida.

4. No 8º compasso da cifra D (6º compasso da cifra 4 pela Ricordi), a partitura traz uma pausa no 1º tempo, seguida de uma mínima pontuada cortada por três traços (rulo). Na parte, o 1º tempo traz uma colcheia e pausa de colcheia seguida pela mínima pontuada.
Solução: O efeito da pausa não condiz com a continuidade do *ostinato* orquestral, que está em um *crescendo* com os mesmos instrumentos; portanto, conclui-se que a parte individual está correta.

5. No 3º compasso da cifra E (6º compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), na partitura o compositor utiliza o sinal de repetição para imitar o compasso anterior que é um rulo de mínima seguido por colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia, enquanto na parte está escrito colcheia, pausa de colcheia seguido por um rulo de mínima pontuada.
Solução: A parte individual está claramente correta, pois imita a articulação do *tutti* orquestral.

6. Do 5º ao 1º compasso antes da cifra F (5º ao 9º compasso da cifra 5 pela Ricordi), apesar de não haver diferença de notação entre a partitura e a parte, existe uma mistura de indicações na seção, pois em toda a sequência deveria ser utilizada a mesma articulação, ou seja, semínimas com dois cortes e sinal de *tr* (para o efeito de rulo) ou sem o sinal, indicando um efeito de semicolcheias mensurado.
Solução: Como no caso dos tímpanos (descrito no item 5 da seção anterior), a opção deste autor nesse trecho é pelo efeito mensurado.

7. No 10º compasso antes da cifra H (10º compasso antes da cifra 7 pela Ricordi) existe um *affrettando* geral para a orquestra que não está marcado na parte do triângulo.
Solução: Incluir este *affrettando* na parte.

8. No 8º compasso da cifra K (9 antes da cifra 9 pela Ricordi), na partitura o compositor utiliza um sinal de repetição de toda a frase anterior, que está na dinâmica *ff*, enquanto na parte está escrita a frase com uma dinâmica diferente, de apenas um *f*.
Solução: Como em toda a seção a dinâmica orquestral mantém o *ff*, deve-se manter essa dinâmica em *ff*.

Gran cassa e piatti

1. Na partitura, no 6º compasso da obra, os *piatti* tocam no 3º tempo, enquanto na parte individual existe pausa.
Solução: aqui existe uma súbita mudança de dinâmica da orquestra de *ff* para *p*, o que leva à conclusão de que a opção da pausa é a melhor solução para o trecho, ou seja, a solução grafada na parte individual é a correta.

2. No 3º compasso da cifra E (6º compasso antes da cifra 5 pela Ricordi), na partitura bumbo e pratos tocam apenas uma mínima no 2º tempo, enquanto na parte individual existe uma semínima acentuada também no 1º tempo.
Solução: Como toda a orquestra acentua o 1º tempo, a solução da parte individual é a mais indicada.

3. No 5º compasso antes da cifra F (5º compasso depois da cifra 5 pela Ricordi), na partitura existem duas semínimas acentuadas nos 2 primeiros tempos, enquanto na parte temos uma semínima ligada a uma colcheia e pausa de colcheia, o que sugere apenas o ataque no 1º tempo.
Solução: Neste caso, a parte cavada faz mais sentido por uma questão de coerência, pois o mesmo efeito (associado ao rulo dos

tímpanos e do triângulo) se repete no 3º e 2º compassos antes da cifra F (7º e 8º compassos da cifra 5 pela Ricordi), sem o uso da segunda nota.

4. Na partitura, na cifra L (cifra 9 pela Ricordi), bumbo e pratos têm pausa, enquanto a parte cavada traz uma mínima ligada a uma colcheia em dinâmica *ff* por quatro compassos seguidos, reforçando a articulação orquestral.
Solução: Como existe um *crescendo* orquestral do 1º ao 3º tempo, a adição desse ataque de *gran cassa* e *piatti* em *ff* no 1º tempo encobriria esse efeito, portanto a versão da partitura é a mais indicada.

5. No 6º compasso antes da cifra O (6º compasso antes da cifra 10 pela Ricordi), a partitura traz uma mínima seguida de duas semínimas, enquanto na parte cavada encontramos quatro semínimas.
Solução: Como todos os sopros, com exceção do flautim, flauta e 1º oboé, mais cellos e contrabaixos tocam todas as semínimas, o bumbo também deve dar esse suporte, uma vez que triângulo e tímpanos estão apoiando violinos e flautas com os rulos resolvendo no 3º tempo (tímpanos) e no 4º tempo (triângulo).

6. Na partitura, no 10º compasso antes do fim existe uma semínima acentuada no 4º tempo, enquanto na parte há uma pausa.
Solução: Como os tímpanos tocam um rulo em uma mínima pontuada a partir do 2º tempo do compasso apoiando as cordas, a função de reforço do *tutti* de sopros no 4º tempo cabe ao bumbo, como grafado na partitura.

7. No 9º e 8º compassos antes do final, na partitura, existe uma sequência de duas colcheias, pausa de colcheia e colcheia que se repete mais três vezes, enquanto na parte individual existem apenas duas colcheias acentuadas em cada um dos 1º e 3º tempos desses mesmos compassos.
Solução: Como a articulação da orquestra e dos tímpanos executa a figura completa, cabe o reforço dessa figura, tocando a versão da

partitura, mas observando que não se deve acentuar demasiadamente essas notas para não sobrecarregar o trecho.

8. Na partitura, no penúltimo compasso da obra, existe uma semibreve com três cortes e sinal de *tr,* para enfatizar o efeito de rulo. Também está escrito *sola,* para reforçar que o rulo é apenas para o bumbo. Esta figura está ligada à primeira colcheia (acentuada) do último compasso, que tem a escrita *uniti*, para incluir os pratos nessa nota. Também está grafada a inscrição *cresc. molto* na partitura. Na parte individual utiliza-se o sinal gráfico do *crescendo* e não consta a ligadura.
Solução: Apesar da ausência de ligadura na parte, as escritas *sola* e *uniti* garantem a correta compreensão do efeito desejado pelo compositor em ambas as versões, que é um rulo *crescendo molto* na *gran cassa* concluindo com um ataque em uníssono acentuado com os pratos no último compasso.

Diferenças entre partitura e partes individuais da Ricordi

Já na edição da Ricordi existem apenas duas diferenças entre a partitura e as partes individuais.

1. Na parte do *tamburo*, no 9º compasso da cifra 5 (1 compasso antes da cifra F pela Kalmus), a parte individual indica um rulo na semínima do 1º tempo concluindo em uma colcheia no 2º tempo, enquanto a partitura indica um rulo numa mínima que leva do 1º tempo à conclusão em uma colcheia no 3º tempo. Em ambos os casos, existe o *crescendo*.
Solução: A partitura está correta em termos de duração, pois segue o *tutti* orquestral; além disso, no manuscrito original e na Kalmus também está dessa forma, mas como foi mencionado anteriormente, a opção deste autor é pelo uso do triângulo, que nesse trecho articula em semicolcheias.

2. Na parte dos tímpanos, no 10º compasso antes da cifra 10 (2 compassos antes da cifra N pela Kalmus), a parte individual indica uma semínima no 2º tempo ligada a uma colcheia no 3º tempo, com sinal de *crescendo*, mas sem sinal de rulo, enquanto na partitura está grafado com os três cortes na haste da semínima, indicando esse efeito Solução: neste caso, a partitura está correta, até mesmo porque é impossível fazer um *crescendo* com apenas uma nota percutida. Mas embora no manuscrito original e na partitura e parte da Kalmus não exista a anotação do *crescendo* na parte dos tímpanos, toda a orquestra tem essa indicação, o que leva à conclusão pela inclusão desse efeito na dinâmica.

Comparação entre as edições Kalmus e Ricordi

A seguir, é feita a comparação entre as duas edições (Kalmus e Ricordi). Para uma melhor compreensão, os comentários também foram separados por partes (*timpani, triangolo/tamburo* e *gran cassa* e *piatti),* lembrando que a Kalmus pede o triângulo e a Ricordi pede o *tamburo* em seu lugar. A versão da Kalmus será sempre a primeira a ser exposta, seguida da versão da Ricordi. Para facilitar a localização dos trechos, continuamos a manter as cifras originais de cada edição.

Timpani

1. Kalmus: Em 1 antes da cifra D a dinâmica é *p.*
Ricordi: Em 3 antes da cifra 4 a dinâmica nos tímpanos é *pp*.
Solução: Em função da indicação de dinâmica dos fagotes na partitura da Kalmus, que também é *pp,* e como na sequência existe um *crescendo* nos próximos dois compassos, é coerente a dinâmica indicada pela Ricordi.

2. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra E não existem acentos nas colcheias, no rulo do compasso seguinte e na sequência.
Ricordi: Em 9 antes da cifra 5 existem acentos marcados nas colcheias.

Solução: A acentuação sugerida pela Ricordi, apesar de não estar no manuscrito original, representa a prática comum.

3. Kalmus: A partir do 5º compasso antes da cifra F as semínimas têm dois cortes (semicolcheias), obtendo um efeito mensurado.
Ricordi: A partir de 5º compasso da cifra 5 as semínimas têm três traços, obtendo efeito de rulo, além de acentos.
Solução: A execução nesse trecho deve ser mensurada em semicolcheias.[9]

4. Kalmus: Na cifra F existe uma *semibreve* cortada por dois traços, obtendo o efeito mensurado das semicolcheias.
Ricordi: No 10º compasso da cifra 5 a semibreve é cortada por três traços, mantendo um efeito de rulo.
Solução: Como as cordas tocam um *ostinato* de quatro semicolcheias que se repete ao longo de dois compassos, faz sentido os tímpanos reforçarem a articulação em semicolcheias, enquanto a *gran cassa* toca um rulo como pedal, seguindo a indicação da Kalmus.

5. Kalmus: No 3º compasso da cifra F não existe indicação de dinâmica.
Ricordi: No 6º compasso antes da cifra 6 há um *f* indicado na parte.
Solução: A indicação do *f* faz-se necessária, como na edição da Ricordi, uma vez que no compasso anterior a dinâmica está em *p* e existe essa variação de dinâmica no contexto orquestral.

6. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não tem *cresc.* marcado.
Ricordi: No 4º compasso antes da cifra 6 temos crescendo nos 2º, 3º e 4º tempos.
Solução: Como o manuscrito original indica um crescendo geral, deve-se seguir a indicação da Ricordi.

9 Cf. item 5 na página 56.

7. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não tem acento nem *crescendo* e a dinâmica é *ff*.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 existem acento e *crescendo* no início do próximo compasso (enquanto a partitura indica *crescendo* já a partir da primeira nota). A dinâmica continua em *f*.
Solução: Deve-se imitar a seção anterior, executando o *crescendo*, mas evitando acentuar a primeira nota da frase para otimizar o efeito de *crescendo*.

8. Kalmus: No 3º compasso da cifra K a figura muda de semibreve com três traços para dois traços.
Ricordi: No 18º compasso da cifra 8 a figura continua com três traços (rulo).
Solução: Na cifra K (16º compasso da cifra 8 pela Ricordi) e no próximo compasso, a textura orquestral não apresenta semicolcheias, mas sim notas longas nos sopros e algumas articulações em fusa nos violinos. Nessa seção portanto, o rulo nos tímpanos é indicado. Porém, no compasso seguinte, os primeiros e segundos violinos, acrescidos das violas, tocam uma escala ascendente subdividida em semicolcheias, e é esse efeito que os tímpanos estão apoiando agora na nota Si. Além disso, a *gran cassa* tem no original claramente o sinal de *tr*, indicando que o efeito de pedal já é realizado por ela. Portanto, deve-se seguir a indicação da Kalmus.

9. Kalmus: Na cifra L existe um *ff* sem *crescendo* na mínima em rulo. Já nos compassos seguintes aparece o sinal de *crescendo*.
Ricordi: Na cifra 9 a parte apresenta os sinais de *crescendo* do 1º até o 4º compasso da cifra 9.
Solução: A partitura original apresenta um *crescendo* geral para a orquestra desde o 1º compasso da seção, portanto a edição da Ricordi está correta.

10. Kalmus: A cifra M não apresenta nenhuma indicação além da colcheia acentuada.
Ricordi: No 11º compasso da cifra 9 existe a indicação *secca*.

Solução: Na partitura original também existe a indicação *secca* anotada na altura dos violinos, mas que vale para toda a orquestra. A Ricordi está correta.

11. Kalmus: Na parte, em 2 antes da cifra N há uma semínima ligada à colcheia do 2º para o 3º tempo, sem anotação de rulo.
Ricordi: Na parte da Ricordi em 10 antes da cifra 10 existe a mesma semínima com um sinal de *crescendo,* embora sem rulo.
Solução: Ao contrário das partes individuais de tímpanos, tanto a partitura da Ricordi quanto a da Kalmus trazem o sinal do rulo sobre essa semínima, que deve portanto ser tocado juntamente com o *crescendo.*

12. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra N existem quatro colcheias acentuadas e sem dinâmica.
Ricordi: Em 9 compassos antes da cifra 10 existe o sinal de *crescendo* nas colcheias.
Solução: Neste trecho cabe o *crescendo*, pois está claramente levando a um clímax da seção no *tutti* orquestral da cifra N (8 antes da cifra 10 pela Ricordi).

13. Kalmus: Na cifra N existe o sinal *tr* sobre uma semibreve cortada por dois traços para indicar rulo.
Ricordi: Em 8 antes da cifra 10 existem três cortes sobre a semibreve, indicando rulo.
Solução: Apesar da escrita diferente, as duas versões concluem pelo rulo por toda a seção. Opta-se pelo uso dos três cortes por uma questão de coerência, já que essa grafia vem sendo utilizada em toda a obra.

14. Kalmus: No 11º compasso da cifra O há no 2º tempo a figura de uma mínima pontuada com três cortes na haste e sinal de *tr*, mas sem acento.
Ricordi: No 11º compasso da cifra 10 existe no 2º tempo a figura de uma mínima pontuada com dois cortes na haste (semicolcheias) e com acento.

Solução: Nesta seção os tímpanos estão apoiando o ataque dos sopros, que tocam nota longa, portanto o melhor é o efeito de rulo, como indicado claramente na partitura da Kalmus.

15. Kalmus: Na parte individual, no 12^{o} e 13^{o} compassos da cifra O todas as colcheias estão na nota Mi.
Ricordi: No 12^{o} e 13^{o} compassos da cifra 10 as primeiras e segundas colcheias estão na nota Mi e as quartas colcheias de cada grupo estão na nota Si.
Solução: O manuscrito original utiliza as duas notas, como na edição da Ricordi.

16. Kalmus: No 7^{o} compasso antes do fim existe a indicação de um *crescendo* já a partir do 1^{o} tempo.
Ricordi: Nesse mesmo local tem início um *crescendo* a partir da 4^{a} semicolcheia do primeiro tempo.
Solução: Como o 1^{o} tempo é a conclusão da frase anterior, que está em *ff*, deve-se seguir a indicação da Ricordi, com um *pp sub* logo após a primeira nota do compasso.

17. Kalmus: No 5^{o} e 4^{o} compassos antes do fim, as semínimas do 1^{o} tempo estão na nota Mi enquanto as do 2^{o} tempo estão na nota Si.
Ricordi: No mesmo local, todas as notas são Mi.
Solução: A versão original alterna as notas, como a edição da Kalmus. Além disso, a orquestra muda os acordes, o que a variação das notas nos tímpanos ajuda a enfatizar, como na edição da Kalmus.

18. Kalmus: No penúltimo compasso existe uma fermata sobre uma semibreve com três cortes e sinal de *tr.* Há também a indicação *cresc. molto*, sem ligadura, levando ao ataque no último compasso.
Ricordi: Nos três últimos compassos existe a indicação *molto riten.* a partir do 2^{o} tempo. No penúltimo compasso, há uma semibreve com três cortes e ligada à colcheia do último compasso.
Solução: A prática comum leva à execução do *molto riten.* do antepenúltimo compasso. As duas edições trazem um rulo no penúltimo

compasso, mas é importante acentuar a última nota, juntamente com o bumbo e os pratos. Ou seja, indica-se uma mistura das anotações das duas edições.

Triangolo (Kalmus) x *tamburo* (Ricordi)

1. Kalmus: Em 4 compassos antes da cifra E existe uma semínima no 1º tempo.
Ricordi: No 9º compasso da cifra 4 há uma pausa no 1º tempo.
Solução: A melhor solução é manter a pausa, para ter coerência com a frase anterior.

2. Kalmus: No 3º e 2º compassos antes da cifra E encontra-se uma figura de tercina de semicolcheias no contratempo do 1º e 3º tempos (como os violinos e clarinetas).
Ricordi: No 10º e 11º compassos da cifra 4 existem 2 semicolcheias nos contratempos do 1º e 3º tempos (como a parte dos tímpanos).
Solução: Nesta seção a versão da Kalmus faz mais sentido, até mesmo porque a opção do autor também é pelo triângulo. Aqui, o triângulo reforça os violinos, flautas e clarineta. Ao considerar que o instrumento selecionado originalmente foi o triângulo, conclui-se que apesar de ter figura rítmica diferente da maioria da orquestra, ele não interfere tanto na articulação dos tímpanos, podendo portanto ser tocado conjuntamente. Como a versão da Ricordi, por sua vez, foi escrita para o *tamburo* (caixa-clara), que tem uma articulação muito mais definida e exposta, pode-se supor que essa mudança para o uníssono foi feita para não interferir na figura rítmica dos tímpanos. Mas definitivamente a primeira versão é a mais indicada.

3. Kalmus: No 2º compasso da cifra E o 4º tempo está acentuado, enquanto as outras figuras não.
Ricordi: Em 7 antes da cifra 5 temos acentos no último tempo do compasso e nos 2 primeiros tempos do compasso seguinte.
Solução: Devemos incluir os acentos para igualar a articulação com tímpanos, bumbo e pratos.

4. Kalmus: A partir do 9º compasso da cifra E existem dois traços sobre as semibreves, dando um caráter mensurado de semicolcheias.
Ricordi: A partir da cifra 5 as semibreves são cortadas por três traços dando um caráter de rulo à seção.
Solução: A melhor solução é o rulo, combinando com a articulação dos tímpanos, como indicado na Ricordi.

5. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra F existe uma mínima com sinal de *crescendo*.
Ricordi: Na parte, no 9º compasso da cifra 5 temos uma semínima com rulo do 1º ao 2º tempo e com sinal de *crescendo*.
Solução: Aqui o correto é a versão da Kalmus, pois até mesmo na partitura da Ricordi está grafada a mínima.

6. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não existe indicação de *crescendo.*
Ricordi: Em 4 compassos antes da cifra 6 há a indicação do *crescendo.*
Solução: Como também existe essa indicação de dinâmica na partitura de forma geral para a orquestra, apesar de localizada na altura dos violoncelos, recomenda-se a versão da Ricordi.

7. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não há sinal de dinâmica marcado.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 há um *crescendo* anotado.
Solução: O *crescendo* faz sentido, como na Ricordi, pois a frase é uma repetição dos quatro compassos anteriores, que também levam esse sinal de dinâmica.

8. Kalmus: Em 9 antes da cifra L a dinâmica diminui para *f*.
Ricordi: Em 9 antes da cifra 9 a parte mantém o *ff*.
Solução: A Ricordi tem a melhor solução, uma vez que o trecho na partitura original utiliza o sinal de repetição, mantendo assim a dinâmica da seção.

9. Kalmus: Na cifra L até 4 compassos a partir desse ponto existem quatro semicolcheias no 3º tempo.

Ricordi: Na cifra 9 até 4 compassos a partir desse ponto encontram--se fusas (rulo) no 3º tempo.
Solução: A melhor solução é tocar semicolcheias mensuradas, como indicado na Kalmus, para dar continuidade à frase dos violinos e das violas e preparando para as articulações em semicolcheias do *tutti* orquestral a partir do 5º compasso da cifra 9 pela Ricordi (cifra L pela Kalmus).

10. Kalmus: Em 6 antes da cifra O, a escrita utiliza uma mínima seguida por uma semínima, ambas com três traços na haste (rulo) e uma colcheia e pausa de colcheia no 4º tempo.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 10, apesar de a parte da Ricordi ser igual, na partitura, existe uma mínima pontuada com três traços com a colcheia e pausa no 4º tempo.
Solução: Tanto a opção do triângulo quanto a da caixa-clara complementam aqui a frase dos violinos, flauta, flautim e oboé, enquanto os tímpanos e bumbo e pratos reforçam as semínimas do restante da orquestra. Portanto, o importante é que o rulo esteja ligado até o 4º tempo.

11. Kalmus: O final não tem indicação de *ritardando*.
Ricordi: Existe a indicação de *molto riten.* no antepenúltimo compasso.
Solução: A prática comum sugere a variação de tempo indicada na edição da Ricordi.

Gran cassa e piatti

1. Kalmus: Na partitura da Kalmus, no 5º, 4º e 3º compassos antes da cifra F, existem duas semínimas acentuadas (e ligadas) nos dois primeiros tempos, enquanto na parte cavada há uma semínima acentuada ligada a uma colcheia, seguida de pausa de colcheia.
Ricordi: No 5º, 6º e 7º compassos da cifra 5, como na parte cavada da Kalmus, há uma semínima acentuada ligada a uma colcheia e pausa de colcheia nos dois primeiros tempos.

Solução: Neste caso, a parte da Ricordi e a parte cavada da Kalmus fazem mais sentido por uma questão de coerência, pois o mesmo efeito (associado ao rulo dos tímpanos e do triângulo) se repete no 8º e 9º compassos da cifra 5 (2 e 1 compassos antes da cifra F na Kalmus), mas agora a cada dois tempos, sem o uso da segunda nota.

2. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra F existe uma pausa no compasso todo.
Ricordi: No 9º compasso da cifra 5 há uma semínima no primeiro tempo.
Solução: A versão da Ricordi faz sentido, pois a semínima no bumbo e nos pratos complementa a frase, juntamente com os tímpanos.

3. Kalmus: No 5º compasso da cifra F não existe alteração de dinâmica.
Ricordi: Em 4 antes da cifra 6 existe um sinal de *crescendo*.
Solução: Aqui, em virtude do contexto orquestral, se faz necessário o *crescendo*, como indicado na Ricordi.

4. Kalmus: Em 1 compasso antes da cifra G a dinâmica mantém o *ff*.
Ricordi: No 12º compasso da cifra 6 a dinâmica cai para *f*.
Solução: Deve-se manter a dinâmica, pois o trecho é uma repetição e todos os outros instrumentos mantém o mesmo nível de dinâmica.

5. Kalmus: Em 6 antes da cifra H não existe mudança de dinâmica.
Ricordi: Em 6 antes da cifra 7 existe um *crescendo* marcado.
Solução: Como o trecho é repetição da frase que acontece 4 compassos antes, cabe aqui a variação de dinâmica, como indicado na Ricordi.

6. Kalmus: No 7º compasso antes do fim, existe um *p* com *crescendo* a partir do 1º tempo do compasso.
Ricordi: O *p* com *crescendo* começa a partir do 2º tempo.
Solução: A versão da Ricordi é melhor, pois o 1º tempo conclui a frase anterior, que está na dinâmica *ff*.

7. Kalmus: No antepenúltimo compasso, não existe indicação de alteração no tempo.
Ricordi: Existe a indicação de *molto riten.* a partir do 3º tempo do compasso.
Solução: A prática comum realiza essa alteração de andamento, portanto a edição da Ricordi já a incorporou.

8. Kalmus: No penúltimo compasso da obra existe a indicação *sola* para a *gran cassa.* A partitura também indica uma ligadura para o último compasso, no qual aparece a indicação *uniti* e acento para o bumbo e os pratos.
Ricordi: Na parte da Ricordi não aparece a indicação *sola,* mas sim *G. C. (gran cassa).* Não apresenta ligadura, e em vez da palavra *uniti,* aparece a indicação *P. e G. C. (piatti* e *gran cassa).*
Solução: As duas indicações descrevem bem os instrumentos, mas existe a necessidade de ligadura para não cortar o efeito do *crescendo*, que leva ao acento em uníssono nos tímpanos, bumbo e pratos na última nota da obra.

Comparação entre o manuscrito original do compositor e as edições da Kalmus e Ricordi

Em primeiro lugar é necessário ressaltar que existe um trecho de dez compassos que é omitido em ambas as edições. Esse trecho começa logo após o *meno mosso* no 5º compasso da cifra B pela Kalmus, ou imediatamente antes da cifra 3 pela Ricordi. O trecho inicia com um compasso de 2/4 de pausa geral, seguido por mais 9 compassos em ternário (3/4). A única intervenção da percussão ocorre no 4º e 5º compassos, nos quais os tímpanos têm um rulo de uma mínima pontuada ligada à 1ª semínima do compasso seguinte na nota Mi iniciando em *pp* com *cresc.* e *decrescendo* novamente. É importante mencionar que no manuscrito original existe uma marcação para esse corte feita com lápis vermelho, mas é impossível saber se foi o próprio compositor que autorizou o corte posteriormente, pois nos outros trechos corrigidos,

o compositor anota correções e rasuras com a própria caneta com que escreve a obra, ou utiliza normalmente um lápis azul. De qualquer maneira, o maestro Roberto Duarte adicionou o trecho (devidamente marcado) em sua revisão de 2007. Como as outras edições não trazem esse trecho, optou-se por excluí-lo de nossa edição revisada.

Finalmente, apesar de a edição da Kalmus ser, como já mencionado, o *fac-símile* da cópia de uso feita a partir do manuscrito autógrafo, foi possível localizar algumas diferenças em relação ao manuscrito original:

1. Na partitura da Kalmus, no 3º tempo do 6º compasso da obra, o triângulo segue repetindo o rulo de semínima resolvendo numa colcheia no 4º tempo, mantendo a dinâmica (*ff*), enquanto no manuscrito original existe pausa.
Solução: Assim como na própria parte cavada de triângulo da Kalmus, o manuscrito original está correto, pois existe uma súbita mudança de dinâmica no 3º tempo.

2. No mesmo local, na partitura existe um prato em *pp*, enquanto nas partes da Kalmus e Ricordi há pausa.
Solução: Devido à mudança súbita de dinâmica e à exclusão de todos os instrumentos de percussão no 3º tempo do 6º compasso, aliado ao fato de que nessa obra os pratos somente são utilizados em dinâmica *f* ou *ff*, conclui-se pela manutenção da pausa.

3. Na partitura original, em 2 compassos antes da cifra F pela Kalmus até o 2º compasso de F (8º a 11º compassos da cifra 5 pela Ricordi) a nota do tímpano é Lá, enquanto nas edições Kalmus e Ricordi, continua na nota Si.
Solução: Como existe uma modulação na orquestra, é importante realizar essa alteração para a nota Lá.

4. Na cifra L, na Kalmus e na cifra 9 na Ricordi, existe nos 1º e 2º tempos da parte de *gran cassa* e *piatti* uma mínima ligada a uma colcheia em *ff*, que se repete por mais três compassos, enquanto no original há pausa.

Solução: Como toda a orquestra tem um *crescendo* até o 3º tempo, a inclusão da *gran cassa* e *piatti* em *ff* no 1º tempo encobriria o efeito de dinâmica desejado pelo compositor, portanto a versão original surte mais efeito.

5. No 10º compasso antes da cifra O na Kalmus e 10º compasso antes da cifra 10 na Ricordi existe na parte de *gran cassa* e *piatti* uma mínima no 2º tempo, enquanto no original há pausa.
Solução: Da mesma forma que no caso anterior, como toda a orquestra tem um *crescendo* do 2º ao 3º tempo, a percussão aqui também encobriria o efeito de dinâmica, portanto, mantém-se a pausa.

6. No 6º compasso antes da cifra O, na Kalmus, e 6º compasso antes da cifra 10, na Ricordi, existem quatro semínimas, enquanto no original há uma mínima e duas semínimas.
Solução: Nas versões da Kalmus e Ricordi a *gran cassa* e os *piatti* reforçam o *tutti* da orquestra, que começa 2 compassos antes com exceção dos violinos, flautim, flauta e 1º oboé, aos quais os tímpanos já dão suporte. Portanto, sugere-se a manutenção das quatro semínimas, como consta nessas edições.

Diferenças da nossa versão com a última edição da Funarte (2007), revisada pelo maestro Roberto Duarte

Como mencionado anteriormente, em 1997 a Funarte encomendou ao maestro Roberto Duarte uma edição revisada da ópera completa *Il Guarany,* de Carlos Gomes. Essa revisão tem sido atualizada, e sua última edição é de 2007. Comparando essa versão com a deste autor, notamos as seguintes diferenças, com as razões que levaram a essas escolhas:

1. Funarte: No 3º tempo do 6º compasso da peça, existe uma mínima nos pratos em *pp,* como no manuscrito original.

Nossa versão: Devido à mudança súbita de dinâmica e à exclusão de todos os instrumentos de percussão no 3º tempo do 6º compasso, aliado ao fato de que nessa obra os pratos somente são utilizados em dinâmica *f* ou *ff*, optamos pela pausa.

2. Funarte: No compasso 24 (2 antes da cifra 2 pela Ricordi), o rulo da mínima escrita no 3º e 4º tempos da *gran cassa* é alterado para um rulo numa semínima ligada a uma colcheia seguida de pausa de colcheia, para combinar com a escrita dos tímpanos e triângulo.
Nossa versão: Foi mantido o rulo na mínima, pois além de estar claramente escrita dessa forma no original (e o compositor teve o trabalho de alterar a escrita em relação ao 1º e 2º tempos), a *gran cassa* apoia a figura realizada pelos instrumentos graves da orquestra (contrabaixo, violoncelo, viola, tuba, 2º e 3º trombones e fagotes).

3. Funarte: Nos compassos 62 e 63 (cifra 4 pela Ricordi e o próximo compasso), apesar de também estar escrito em semicolcheias, o agrupamento escrito não indica o fraseado com acentuação a cada dois tempos.
Nossa versão: O agrupamento das semicolcheias foi mantido de forma a combinar com o fraseado realizado por flautim, flauta e oboés, com acentuação no 1º e 3º tempos dos dois compassos.

4. Funarte: No compasso 67 (6º compasso da cifra 4 pela Ricordi) é mantida a escrita original, com pausa no 1º tempo.
Nossa versão: Incluímos na parte do triângulo uma colcheia acentuada no 1º tempo, para manter a consistência do *ostinato* que acontece nos quatro tempos anteriores, juntamente com flautim, flauta e oboés (pausa no restante da orquestra), e que se repete no 1º tempo desse compasso, mesmo sem o triângulo estar anotado no original.

5. Funarte: Do compasso 86 ao 88 (5º ao 7º compasso da cifra 5 pela Ricordi) são incluídos rulos na *gran cassa* e pausa nos pratos, igualando-os à parte dos tímpanos e triângulo.

Nossa versão: Mantivemos os ataques de *gran cassa* e *piatti,* mas em semínimas pontuadas para equilibrar com a figura rítmica tocada pela orquestra.

6. Funarte: Nos compassos 91 e 92 (8º e 7º compasso antes da cifra 6 pela Ricordi) a articulação mantida nos tímpanos é rulo, para combinar com a *gran cassa*.
Nossa versão: Continuamos com a articulação original em semicolcheias para apoiar ritmicamente as cordas que executam essa subdivisão.

7. Funarte: Nos compassos 224 a 227 (8º ao 11º compassos da cifra 10 pela Ricordi) foi incluído um rulo na nota Si em *crescendo* contínuo.
Nossa versão: Apesar desse rulo existir no manuscrito original por três compassos, ele foi riscado com o lápis azul típico da revisão do compositor. Consideramos essa revisão verdadeira e incluímos a figura escrita no compasso 227, que é um rulo em *ff* a partir do 2º tempo do compasso em apoio ao *tutti* orquestral.

8. Funarte: Nos compassos 228 e 229 (9º e 8º compassos antes do fim) a *gran cassa* e *piatti* executam uma sequência de duas colcheias seguidas de pausa de semínima, por quatro vezes seguidas.
Nossa versão: Inclui a frase de duas colcheias (acentuadas), pausa de colcheia e colcheia (sem acento), por quatro vezes seguidas, como no manuscrito original, apoiando a articulação geral da orquestra.

9. Funarte: No 5º e 4º compassos antes do fim, as notas nos tímpanos são mantidas em Mi.
Nossa versão: Optamos por manter as notas originais, alternando entre as notas Mi no 1º tempo e Si no 3º tempo desses compassos, enfatizando assim as mudanças dos acordes.

Grade da percussão revisada após os estudos comparativos realizados entre o manuscrito e as partituras e partes cavadas das edições Kalmus e Ricordi

Il Guarany

Carlos Gomes

2
Il Guarany
Affrett. molto
B Meno mosso
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.
3
C
And.te Maestoso
dim.
D Più mosso ed affrett.
4 All.o vivo

Il Guarany
3
E
5
F
Rit.
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.

Il Guarany
4
6 Lo steso movimento ma un poco rit.
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.
G
Affrett.

Il Guarany
5
7
H
Mosso
118
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.
f
ff
123
I Tempo
8
136
8
All. espress.
I
K
13
Sottovoce
pp
p
ff
155

Il Guarany
6
9
L
Energico
167
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.
ff
f
172
cresc.
M
177
19
N
ff
200

Il Guarany
7
10
O
Più mosso, ma non troppo
Timp.
Trgl.
Pti.
G.C.
cresc. sempre
Molto Rit.
p sub.

Aspectos performáticos da obra

A seguir, incluímos algumas recomendações sobre aspectos da execução das partes de percussão dessa importante obra do repertório brasileiro, que acabaram se tornando prática comum. Já estão inclusas nesta edição revisada alguns elementos que ajudam na interpretação, como acentos e ligaduras.

Nos dois primeiros compassos os pratos devem ser tocados em dinâmica *ff*. Já no terceiro compasso, as semínimas devem começar num *mf* seguindo em um *crescendo* e retomar o *ff* no 5º compasso, após a entrada do bumbo e dos tímpanos. Na cifra 2 deve-se atentar ao novo tempo *piu mosso*, mas o grande problema é a conclusão do *affrettando* nas duas colcheias em tercinas no 5º compasso da cifra 2 (Ricordi). Resolver esse *accelerando* em uníssono com precisão é sempre um desafio, principalmente para os pratos.

Em 2 compassos antes da cifra 4, deve-se observar que os tímpanos tocam semicolcheias mensuradas e não rulos como se pode concluir olhando superficialmente. Também é importante observar as pausas do 1º tempo no 6º e 8º compassos da cifra 4 nos tímpanos, bumbo e pratos. No 6º e 12º compassos da cifra 6 é muito importante a articulação conjunta dos tímpanos, bumbo e pratos na semicolcheia acentuando-se a próxima nota. Atenção ao *affrettando* que acontece em 10 compassos antes da cifra 7 e normalmente se dobra o tempo na entrada da cifra 7 (*mosso*). É muito importante a precisão rítmica da percussão para estabelecer o novo tempo nessa seção.

E por fim, uma última recomendação necessária refere-se aos 7º e 6º compassos antes do final, nos quais se deve observar o ritmo exato em semicolcheias e não tercinas de colcheia nas partes dos tímpanos e triângulo. Os dois instrumentistas devem articular da mesma maneira. Deve-se tomar cuidado para realizar o *ff* no 1º tempo, que é a conclusão da frase anterior, seguido de um *pp* (súbito) em *crescendo* a partir da 4ª semicolcheia do 1º tempo.

Outra observação que extrapola essa abertura, mas que concerne à ópera *Il Guarany*, é o termo *rollo*, encontrado em várias cenas ao longo dessa ópera. Após pesquisa sobre o termo italiano *rollo*, foi encontrada

apenas a descrição como sinônimo de *rullo,* com o significado do rulo em português, ou seja, uma sucessão de toques que vem a simular o efeito de nota longa nos instrumentos de percussão. Já o termo *rullo*, embora usado mais raramente, também designa, segundo Meucci, o instrumento *tamburo rullante* oitocentista (cf. Girsberger, 1998, p.81, como mencionado no capítulo 1). A mesma descrição foi encontrada no *Real-Lexicon der Musikinstrumente,* de Curt Sachs (1972, p.325) e ainda no *Diccionário Musical,* de Ernesto Vieira (1899, p.446), que é o único que descreve os dois termos, *rollo* ou *rullo,* como caixa de rufo. Este instrumento é o atual tambor tenor, tambor de fuste maior do que a caixa clara, e portanto de sonoridade mais grave e sem esteira, o que é coerente com o texto musical nos trechos mencionados.

3
Obras que inovam no uso dos ritmos e/ou instrumentos de percussão típicos brasileiros

Neste capítulo foram selecionadas quatro obras que inovam na abordagem da rítmica e/ou instrumentação de percussão típicas da tradição musical popular brasileira. Dessa forma, as obras *Museu da Inconfidência*, de César Guerra-Peixe, *Maracatu de Chico Rei*, de Francisco Mignone, *Frevo*, de Claudio Santoro e ainda *Candelárias*, de Rubens Russomano Ricciardi são discutidas aqui. Para maior praticidade e com o intuito de não segmentar as mesmas obras em capítulos distintos, também foram abordados outros problemas pertinentes que encontramos ao longo dessas peças, como nomenclatura e questões técnicas aplicadas à performance.

César Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914; Rio de Janeiro, 1993), *Museu da Inconfidência* (1972)

A instrumentação da percussão, com nomenclatura em italiano, é a seguinte: *timpani, bloco di legno, triangolo, piatti, afuxê (oppure guiro), tamburello, tamburo militare, gran cassa, campanelli, silofono* e *tam-tam*. Em português: tímpanos, bloco de madeira, triângulo, pratos a dois, afoxê (ou *guiro*), pandeiro, tambor militar, bumbo, *glockenspiel*, xilofone e tam-tam. Para um timpanista e quatro percussionistas.

Esta obra é dividida em quatro movimentos:

I - Entrada

II - Cadeira de arruar

III - Panteão dos inconfidentes

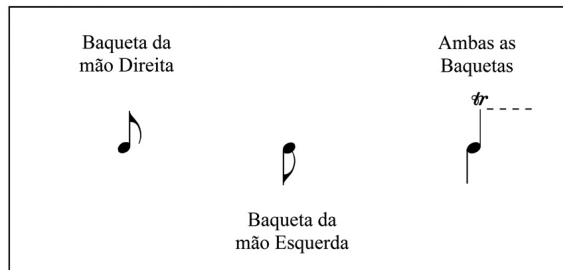
IV - Restos de um reinado negro

O compositor indicou o *guiro* (instrumento raspador, da família do reco-reco, mas de uso difundido principalmente nos ritmos típicos do Caribe) para substituir o afoxê, sabendo que são instrumentos com sonoridades bem distintas, mas provavelmente de forma a viabilizar a performance da obra, principalmente em solo estrangeiro, onde seria bem mais difícil encontrar o afoxê brasileiro. Mas na opinião deste autor, no Brasil as orquestras e/ou percussionistas teriam a obrigação de providenciar esse instrumento para uma execução mais autêntica dessa interessantíssima obra.

Guerra-Peixe foi um compositor muito ligado à cultura brasileira, que teve grande interesse pela nossa música popular, além de ter estudado também a música clássica internacional e até mesmo o dodecafonismo. Ele publicou *Maracatus do Recife* em 1955, um importante estudo sobre essa rica manifestação cultural que tem ritmos bastante peculiares.

Esta obra foi escolhida principalmente pela utilização de um ritmo típico brasileiro na parte do bumbo a partir do *allegretto moderato* (n.4) no quarto movimento *(Restos de um reinado negro)*. O compositor transporta para a *gran cassa* uma célula de ritmo típica do maracatu pernambucano, que é normalmente tocada no tambor de alfaia, definindo até mesmo o baqueteamento a ser utilizado pelo intérprete por meio do uso de hastes para cima e para baixo (DDED para o percussionista destro, podendo ser também EEDE para o canhoto) em cada grupo de quatro semicolcheias. Essa é uma das primeiras e raras vezes que se utiliza esse tipo de especificidade numa parte orquestral de percussão brasileira. Mas deve-se executar a seção da forma mais fiel possível, principalmente no que tange à célula do maracatu tocada na *gran cassa*, ritmo tão estudado por Guerra-Peixe. Apesar de ele utilizar a célula do maracatu, que é um ritmo tradicional em 4/4, no trecho ele a utiliza em 3/4.

Aqui cabe uma observação: não existe na parte individual ou na partitura qualquer indicação sobre o significado das hastes para cima e para baixo, o que tem levado alguns percussionistas a interpretarem erroneamente esses sinais como sonoridades distintas, como baqueta de bumbo na mão direita e bacalhau na mão esquerda (como utilizado na zabumba e já mencionado). Mas o uso dessa grafia para indicar o uso da manulação (ver glossário) não é nenhuma novidade no campo da percussão. A própria forma francesa de notar as *appoggiaturas* para percussão já utilizava esse sistema desde os tempos de Hector Berlioz (1803-1869), como por exemplo, na parte de tímpanos do quarto movimento – *Marcha ao cadafalso* – de sua *Sinfonia fantástica*, escrita em 1830. E quando observamos o livro *Maracatus do Recife,* de Guerra-Peixe, vemos que essa é a metodologia adotada por ele na transcrição dos ritmos estudados. É importante mencionar que, apesar de a manulação ser específica, as duas baquetas utilizadas são iguais.

Exemplo 8 – *Maracatus do Recife,* de Guerra-Peixe.

Fonte: Guerra-Peixe (1980, p.68).

Outra fonte preciosa que confirmou essa informação é o percussionista Luiz D'Anunciação, que foi amigo do compositor e que inclusive tocou na estreia dessa obra com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Ele mantém em seu acervo uma entrevista gravada com o compositor, na qual aborda esse tema, entre outros. Nas palavras de Anunciação:

> Quanto ao bombo do *Museu da Inconfidência* do Guerra, a preferência dele é por um instrumento menor do que os modelos grandes dentro de um

> arco em uso nas orquestras para ter uma projeção sonora mais próxima da zabumba (apenas mais próxima). O importante é usar o baqueteamento por ele indicado. Todo o trecho deve ser executado na pele de toque; *não* [ênfase de Anunciação] existe a intenção de que uma das baquetas tenha a função do bacalhau. (informação pessoal)[1]

No caso da *gran cassa*, o compositor não indicou "alfaia ou *gran cassa (oppure gran cassa)*", mas apenas *gran cassa*, o que leva à conclusão (confirmada por Anunciação) que a intenção é realmente uma sonoridade mais densa, típica da *gran cassa*, mas com características de articulação semelhantes à da alfaia, que é mais seca. Para isso, se possível, o ideal seria um bumbo sinfônico de dimensão um pouco menor, mas de qualquer forma recomenda-se o uso de um abafador na pele de toque para eliminar o excesso de ressonância que poderia mascarar tanto a articulação quanto a variação de dinâmica. Também se deve tocar no centro da pele procurando obter uma melhor definição rítmica, além de usar baquetas mais duras, como baquetas com cabeças de feltro duro ou madeira com revestimento de couro, para eventualmente eliminar o excesso de brilho do ataque. Logicamente, essas baquetas não podem ser de caixa-clara ou de tímpanos, pois não teriam o peso suficiente para produzir uma boa sonoridade no bumbo sinfônico.

Se o percussionista utilizar a *gran cassa* na posição vertical, deve manter o joelho direito em contato com a pele do instrumento durante todo o trecho a fim de obter uma sonoridade mais seca e articulada. E nesse caso, logicamente, deve utilizar a técnica "tradicional" para segurar a baqueta da mão esquerda.

Esse ritmo da *gran cassa*, associado às colcheias do afoxê e ao ritmo sincopado do bloco de madeira, constroem o *ostinato* em ritmo ternário no qual é imprescindível observar as variações sutis de dinâmica em *piano* que partem do clímax no primeiro tempo, decrescendo ao segundo tempo, crescendo novamente no terceiro tempo levando ao ápice no primeiro tempo do próximo compasso, completando assim a forma cíclica desse *ostinato*.

---

1 Mensagem eletrônica recebida de L. Anunciação em 24 abr. 2009.

Essa seção inicia no *allegretto moderatto* do n.4 com uma introdução solo da *gran cassa,* que ao longo de três compassos vai construindo a célula do *ostinato* que se completa no quarto compasso, sendo acrescido das colcheias do afoxê no compasso seguinte e novamente acrescido do bloco de madeira no próximo compasso, completando assim a frase do *ostinato* da percussão, que se repete até o fim do solo do fagote, que tem início no oitavo compasso do n.4. As cordas entram quatro compassos depois fazendo uma base harmônica em notas longas para o solo do fagote, que se estende, juntamente com o *ostinato* da percussão, até o *vivace* do n.6.

Exemplo 9 – *Museu da Inconfidência* de Guerra-Peixe, cópia do manuscrito autógrafo do autor, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Guerra-Peixe (s. d., p.6).

Esse *ostinato* retorna novamente no terceiro compasso da cifra 7 até o *vivace* da cifra 8, onde o solo do fagote é agora acrescido do clarinete. Devemos lembrar que esses *ostinatos* são as bases rítmicas dos solos do fagote (depois acrescido do clarinete), e portanto devem ser tocados numa dinâmica mais discreta, embora perceptível.

Francisco Mignone (São Paulo, 1897; Rio de Janeiro, 1986), *Maracatu de Chico Rei* (1932-3)

Instrumentação da percussão: tímpanos, triângulo, *piatti* (pratos), *gran cassa* (bumbo), chocalho, reco-reco, xilofone, *carillon* (*glockenspiel* a teclado). Para um timpanista e sete percussionistas (caso a parte do *carillon* seja executada pelo *glockenspiel* convencional). Este balé nacionalista de Mignone, para coro e orquestra, é constituído de dez movimentos:

I - Introdução
II - Chegada do maracatu
III - Dança das mucambas
IV - Dança das três macotas
V - Dança de Chico Rei e da Rainha N'Ginga
VI - Dança do Príncipe Samba
VII - Dança dos seis escravos (*tacet* p/ percussão)
VIII - Dança dos Príncipes Brancos
IX - (Libertação dos escravos)
X - Dança geral e final

Uma primeira observação refere-se ao instrumento *carillon.* O termo é de origem francesa e significa *glockenspiel,* mas segundo Frungillo (2003, p.63) existe também o termo *carillon à main* que é a lira ou o *glockenspiel* específico para ser tocado pelo percussionista, enquanto o *carillon à clavier* é o instrumento acionado por um teclado. Mas pela análise da parte, na qual em alguns trechos o compositor pede acordes de três ou quatro notas dobrados em oitavas, chega-se à conclusão de que o compositor escreveu para um *glockenspiel* de teclado, instrumento bastante raro, principalmente no Brasil. Mignone também o utiliza em sua *Festa das igrejas*, de 1940. Segundo Frungillo (ibidem, p.139):

> *Glockenspiel* de teclado. Idiofone de percussão, s. m. – Série de hemisférios de metal afinados cromaticamente, com furo no centro, no qual é atravessado um eixo que se apoia numa pequena caixa de madeira. Os hemisférios se encaixam, mas sem se tocar. A estrutura de madeira pos-

sui um pequeno teclado que movimenta um mecanismo com pequenos martelos de metal que percutem as bordas dos hemisférios. Foi usado por W. A. Mozart na ópera *A flauta mágica* e por M. Ravel em *Mamãe Gansa*. É chamado de *keyboard glockenspiel* [ingl.], *Klaviaturglockenspiel* [alem.], *campanelli a tastiera* ou *sticcado pastorale* [ital.], *jeu de timbres à clavier* ou *glockenspiel à clavier* [fr.] e *harmonica de teclado* [espan.].

Figura 2 – *Glockenspiel* de teclado Schiedmayer e seu mecanismo

Fonte: Cortesia de Elianne Schiedmayer.

Apesar de a extensão do *glockenspiel* de teclado ser menor e caber dentro da extensão da celesta, pois, segundo Peinkofer e Tannigel (1976, p.55-6), o primeiro "tem normalmente 3 oitavas, de C2 a C5", enquanto a celesta atinge "5 oitavas, de C a C5", não se pode substituí-lo pela celesta, porque o timbre é totalmente diferente. As teclas da celesta são tocadas com martelos revestidos de feltro, enquanto as do *glockenspiel* de teclado são tocadas por batedores de metal, que produzem um timbre bem mais penetrante. Por essa razão, em nossa visão, a melhor substituição para o instrumento, no caso (frequente) da impossibilidade de encontrar o verdadeiro instrumento a teclado, seria transferir a parte para um percussionista tocar no *glockenspiel*, que apenas deixaria de tocar a oitava abaixo dobrada quando escrita (segundo movimento, compassos 170 a 173, nono movimento, compassos 805 a 822 e *Dança final*, compassos 842

a 850 e 919 a 944). No restante da obra, tudo pode ser executado por um percussionista, utilizando-se duas, quatro e ainda cinco baquetas, como no terceiro movimento, compassos 186 a 191 e 210 a 215, e no nono movimento, compassos 805 a 822 e 936 a 938. Para ilustração, segue o trecho dos compassos 842 a 850:

Exemplo 10 – *Maracatu de Chico Rei* de Mignone, parte cavada de xilofone e *carillon*, orquestra.

Fonte: Mignone (s. d.1, p.17).

Existe ainda um trecho de dois compassos no sexto movimento (compassos 589 e 590) no qual a orquestra e o coro fazem um *tutti* em *ff* e, nesse momento, tanto o xilofone quanto o *carillon* tocam um trinado com efeito de *cluster* com as seguintes notas: mão esquerda – Mi ♭ , Sol ♭ , Lá ♭ , Si ♭ , Ré ♭ ; mão direita – Sol, Lá, Si, Ré e Mi. No caso do *glockenspiel* a teclado, não haveria problema, pois a mão esquerda toca as notas com bemóis e a direita toca as naturais. Mas como é praticamente impossível para o xilofonista fazer um rulo de

dez notas (cinco baquetas em cada mão) e o importante aqui é o efeito de *cluster* desejado, ainda mais porque a orquestra está dobrando esse efeito em *ff*, a sugestão aos percussionistas é que toquem com quatro baquetas as seguintes notas: xilofone: mão esquerda – Sol ♭ e Lá ♭ ; mão direita – Sol e Lá; *glockenspiel*: mão esquerda – Si ♭ e Ré ♭ , mão direita – Si e Ré.

Exemplo 11 – *Maracatu de Chico Rei* de Mignone, parte cavada de xilofone e *carillon*, orquestra.

Fonte: Mignone (s. d., p.13).

Existe uma integração muito grande entre as partes do xilofone e do *glockenspiel,* portanto, utilizar instrumentos paliativos como sintetizadores, por exemplo, não leva a um resultado satisfatório, pois o tipo de projeção e as características sonoras desses instrumentos são muito diferentes do *carillon* e do *glockenspiel*. As partes do xilofone e do *glockenspiel* são extremamente temáticas e importantes no corpo da obra. É necessário um perfeito equilíbrio de dinâmica entre essas duas partes, que muitas vezes se complementam, para o bom entendimento das ideias musicais ali expostas. São partes que exigem um grande domínio técnico e musical desses instrumentos. É urgente incluir essas partes no repertório padrão a ser estudado pelos percussionistas orquestrais brasileiros.

Pensando nas características estilísticas da obra, inspirada nos ritmos brasileiros, pode-se imaginar a *gran cassa* como uma grande zabumba, ou seja, com um som mais abafado e seco, com menos re-

verberação do que o instrumento sinfônico normalmente produziria, mas ainda com um peso compatível com o contexto orquestral. Também os tímpanos têm o caráter rítmico reforçado, sendo necessário no geral o uso de baquetas mais duras e, dependendo da acústica do teatro, até mesmo o uso de abafadores para obter uma articulação mais definida, uma vez que a função mais importante dos tímpanos nessa obra é rítmica.

O chocalho e o reco-reco já são instrumentos tipicamente brasileiros, de forma que devemos utilizá-los de acordo com a técnica tradicional. O triângulo alterna momentos de sonoridade livre, em que rulos e notas longas devem ter sustentação e grande quantidade de harmônicos, com trechos de complexidade rítmica, em que sugerimos o uso de duas baquetas para uma maior precisão rítmica (segundo movimento, compassos 170 a 173, quarto movimento, compassos 396 a 401, e *Dança geral e final*, compassos 842 a 850). No próximo trecho (Exemplo 12), nota-se a complexidade rítmica da parte de triângulo entre os compassos 396 e 401, e portanto sugere-se utilizar duas baquetas para melhorar a articulação.

Outra observação importante refere-se à nomenclatura *piatti* utilizada por Mignone para se referir tanto aos pratos a 2 (ou de choque) quanto ao prato suspenso. Como mencionado anteriormente, este é um erro comum a muitos compositores, devido ao sentido de plural incutido no termo italiano e que não é adequado ao prato suspenso. Nesta obra, como os dois tipos de pratos são utilizados, a nomenclatura dúbia não deixa clara a opção do compositor em certos momentos da obra, cabendo ao intérprete escolher o tipo de instrumento nessas ocasiões. Na sequência são apresentados esses trechos com as escolhas devidamente justificadas.

Na *Introdução*, a partir do compasso 63 até o 89, sugerimos os pratos a 2, devido ao caráter predominantemente rítmico e seco da quarta colcheia de cada compasso; já nos compassos 95 e 97, o termo *sul piatti* esclarece a intenção do compositor de utilizar o prato suspenso com baqueta na semínima do segundo tempo, ainda mais com ligadura de sustentação. O mesmo ocorre no compasso 173 do segundo movimento.

Exemplo 12 – *Maracatu de Chico Rei* de Mignone, parte cavada de xilofone e *carillon*, orquestra.

Fonte: Mignone (s. d., p.11).

No terceiro movimento, no 3/4 a partir do compasso 186 até o 191, as mínimas com trinado não deixam dúvida quanto à ideia do compositor de obter um rulo no prato suspenso resolvendo em duas colcheias acentuadas nos dois primeiros compassos da seção e dando sequência ao mesmo timbre até o final da frase em 191.

No quarto movimento existe novamente o termo *sul piatti* no compasso 401 (ver exemplo anterior), o que deixa clara a opção pelo prato suspenso nesse compasso, mas do compasso 376 ao 396 as duas possibili-

dades coexistem, apesar de que se deve optar por um som seco e definido para tocar tanto as duas colcheias dos compassos 394 e 395 quanto as três tercinas de semicolcheia na última colcheia do compasso 396 (também no exemplo anterior). Aqui a recomendação é pelo prato de choque, porém o uso de baqueta de caixa-clara no prato suspenso também é possível.

No quinto movimento, pelos mesmos motivos, recomenda-se utilizar os pratos de choque no início (compasso 407 ao 417), e nos quatro últimos compassos do movimento o rulo em *crescendo* não deixa dúvida sobre o uso do prato suspenso.

No sexto movimento, nos compasso 579, 605 e 608 encontra-se novamente o termo *sul piatti* e o compositor pede *piatti col legno* (prato com baqueta de madeira) no rulo dos compassos 589 e 590. Já nos rulos finais do movimento, é melhor o uso de baquetas de lã para os rulos em *crescendo* a partir do compasso 625 a 630.

No nono movimento continua a utilização do prato suspenso com baqueta de lã em virtude dos rulos dos dois primeiros compassos (805 e 806), mas é importante tocar as colcheias dos compassos seguintes com um som seco até o final da seção em 815.

Finalmente, na *Dança geral e final*, embora o uso do prato suspenso com som seco também seja aceitável na seção de 920 a 926, a recomendação é pelo uso do prato de choque por uma questão de coerência tímbrica, uma vez que já se optou por essa sonoridade no primeiro, quarto e quinto movimentos. Já nos compassos 936 e 938 o termo *sul piatti* aparece novamente, assim como o rulo em *crescendo* no compasso final da obra, deixando claro o uso do prato suspenso nesses trechos.

Como toda obra em que a percussão tem uma função de condução rítmica, existe uma quantidade muito grande de repetições, e com isso o problema de erros de contagem pode ocorrer com mais facilidade. Portanto, é uma peça que merece muita atenção nesse quesito para todos os instrumentos de percussão. No exemplo a seguir podemos notar o tipo de repetição que acontece inúmeras vezes durante a obra, e também a necessidade de obter um som bem articulado e seco tanto dos tímpanos quanto do bumbo. Ainda no mesmo exemplo, do compasso 842 ao 850 nota-se novamente a necessidade do uso de duas baquetas no triângulo.

Exemplo 13 – *Maracatu de Chico Rei* de Mignone, parte cavada de xilofone e *carillon*, orquestra.

Fonte: Mignone (s. d., p.19).

Claudio Santoro (Manaus, 1919; Brasília, 1989), *Frevo* (original piano, 1953. Versão orquestral, 1982)

Esta obra foi selecionada porque, apesar de ter sido escrita originalmente como um solo de piano em 1953, essa orquestração de 1982 traz o caráter e o brilho típico das bandas de frevo de Pernambuco, com o uso virtuosístico dos metais e a condução rítmica rica e sincopada na percussão. Para ter sucesso na performance dessa obra é necessário estar atento às melodias e texturas da orquestra para conseguir equilíbrio de dinâmica, ao mesmo tempo em que se mantém um sólido andamento e entrosamento rítmico do naipe de percussão, que deve ser a base sólida sobre a qual a orquestra toda trilhará. Embora esta obra seja bastante breve, durando cerca de três minutos, ela utiliza um verdadeiro arsenal de instrumentos de percussão típicos brasileiros, além do próprio ritmo brasileiro do título (*Frevo*) como condutor da obra.

A instrumentação de percussão requer tímpanos, um tambor *piccolo* (caixa-clara), um tambor militar, pratos (com baqueta) [sic] – logicamente, apesar do plural, trata-se aqui do prato suspenso –, *gran cassa* (bumbo), *wood block* (bloco de madeira), reco-reco, agogô, chocalho, *tamborim* (pandeiro). Aqui existe novamente a típica confusão com a nomenclatura do pandeiro (*tamburin* em alemão e *tambourine* em inglês). Embora o compositor tenha mencionado entre parênteses o pandeiro, pelo simples fato de existir no Brasil o tamborim de samba (pequeno membranofone com cerca de 6 a 8 polegadas de diâmetro, corpo raso com cerca de duas polegadas e uma membrana apenas, normalmente tocado com uma baqueta e os dedos da mão que segura o instrumento), gera-se instantaneamente a dúvida se realmente o tamborim de samba seria o instrumento solicitado, sendo o pandeiro um possível substituto, ou se o instrumento solicitado é realmente o próprio pandeiro. Mas na instrumentação típica do frevo não se utiliza o tamborim, enquanto o pandeiro pode ser utilizado. Além disso, após uma pesquisa mais minuciosa da parte, nota-se que nos compassos 67 e 114 existem rulos de duração de três colcheias, que não podem ser obtidos naturalmente com o tamborim de samba, uma vez que se utiliza

apenas uma baqueta. Então a conclusão é que a parte realmente deve ser tocada pelo pandeiro. Recomenda-se o uso do pandeiro brasileiro, que tem apenas uma fileira de platinelas, e portanto uma sonoridade mais articulada e seca, necessária à execução dessa obra.

Embora a partitura indique dez instrumentos de percussão, sete percussionistas deveriam ser suficientes para sua execução, desde que seja seguida esta distribuição:

1 - tímpanos

2 - tambor *piccolo*

3 - tambor militar e prato suspenso (menos os rulos do compasso 109 e de 147 ao fim)

4 - *gran cassa*

5 - agogô e prato suspenso (no compasso 109)

6 - pandeiro, chocalho e prato suspenso (compasso 147 ao fim)

7 - reco-reco e *wood block*

A caixa-clara tem um papel importantíssimo no ritmo do frevo e, portanto, o mesmo ocorre nessa obra. Deve-se considerar que nos blocos de frevo normalmente se usa apenas um percussionista tocando a caixa-clara, juntamente com outro tocando surdo e um ou mais pandeiristas. O caixista desenvolve os ritmos com certa liberdade de improvisação, mas procurando ajudar nas acentuações e síncopas do fraseado melódico. Já nas bandas de frevo que tocam em salão e que usam a bateria, o uso dos pratos nas pontuações rítmicas também é muito importante. No caso desta obra, é importante conseguir que os dois tambores (*piccolo* e militar) estejam totalmente entrosados ritmicamente, além de equilibrados em termos de dinâmica, para que soem como se fossem tocados por um executante apenas, mas com o diferencial dos dois registros que a mente criativa do compositor imaginou. Para isso, o tambor militar aqui não é necessariamente um instrumento muito grave, o que poderia dificultar sua articulação, mas é preciso um que seja o suficiente para se diferenciar timbricamente do registro do tambor *piccolo.*

É importante optar por um prato suspenso mais leve e de sonoridade curta e brilhante para os ataques, para que não acobertem a clareza rítmica da seção de percussão. Ele deve ser tocado pelo percussionista que toca o tambor militar, com baqueta de caixa, pois o estilo da so-

noridade desejada é o de um prato de bateria. As exceções são os rulos dos compassos 109 e de 147 ao fim, que são executados com baquetas macias respectivamente pelos percussionistas 5 e 6.

Rubens Russomano Ricciardi (Ribeirão Preto, 1964), *Candelárias – uma abertura trágica* (1994)

A instrumentação da percussão inclui tímpanos mais três percussionistas, sendo um na cuíca, mais o percussionista I (2 pratos suspensos, 3 *wood-blocks*, 3 tom-tons, caixa-clara, *glockenspiel* e bumbo – este dividido com percussão II) e o percussionista II (4 *temple-blocks*, tam-tam grande, triângulo e bumbo – dividido com percussão I).

Único compositor vivo abordado neste livro, Ricciardi compôs esta obra aos trinta anos de idade, e sua inclusão neste trabalho deve-se ao ineditismo, num contexto sinfônico, de uma parte de cuíca de difícil execução e extrema exposição solista, que ainda trava um interessante diálogo com o trombone, e também pela importância (declarada pelo próprio compositor) dessa parte no conjunto da obra. Felizmente o compositor inclui na partitura notas explicativas destinadas aos intérpretes que, com certeza, no caso da cuíca, ajudam muito na compreensão da sua intenção:

> Cuíca – O pentagrama indica cinco alturas aproximadas, da mais grave (primeira linha) à mais aguda (quinta linha). O intérprete ideal é o percussionista com prática de orquestra e ao mesmo tempo bastante hábil na execução da cuíca. Quando isto não for possível, recomendamos a execução por um "cuiqueiro" experiente – mesmo que sem conhecimento da notação musical. Pode-se tentar aprender a parte de ouvido. O mais essencial é a beleza do som (principalmente das alturas mais agudas) típico da cuíca, numa sonoridade brilhante, sempre contextualizada com o caráter e o estilo da obra. Nos *compassos 67-71 e 76-77*, o "improviso imitativo no contexto do trombone" deve ser executado como um cânone (as frases do trombone se repetem aproximadamente na cuíca um ou dois tempos depois), com alguma liberdade enquanto improviso, mas tomando-se o cuidado deste contraponto da cuíca com o trombone manter sua similaridade – e de modo algum qualquer elemento de contraste. Aconselha-se

> o "cuiqueiro" conhecer (estudar) previamente a parte do trombone deste trecho. (Ricciardi, 1997, p.3-4)

Na opinião do autor, a obra, independentemente da associação ao título, é bastante tocante e, nas palavras do compositor, "o solo de cuíca – e depois num duo com trombone – é um lamento, manifestação de tristeza, mas ao mesmo tempo, um 'choro de malandro', um 'expressionismo tropical'" (ibidem, p.5). Ricciardi (2003, p.25) afirma:

> Tentei também deixar claro uma indicação para o intérprete na partitura que o mais importante é o som agudo e brilhante do instrumento – pois nada há de pior neste mundo que o som de uma cuíca rouca. E assim, já não mais sei se o caso é de singularidade ou da exposição de um mundo, pois o "choro de malandro" é o recurso que inventei justamente para conferir à obra uma sonoridade brasileira nova em termos do universo musical da música de concerto, e quem sabe não tenha surgido daí o momento musical mais interessante ou original de toda a peça. (compassos 62-71)

E Ricciardi (ibidem, p.26) ainda menciona:

> O conceito harmônico na *Candelárias* é o da atonalidade livre, não serial. A utilização de *glissandi* microtonais dá à concepção harmônica talvez uma "pimenta" extra, uma maneira de imitar os recursos da música eletroacústica em meio ao aparato sinfônico mais tradicional. A aplicação rítmica destes *glissandi*, utilizada de maneira semelhante tanto pelas cordas (compassos 1-4, 7-10, 13-16, 22, 44-45, 82 e 84), cuíca (compassos 62-64, 67-71, 76-77 e 87) e ainda trombone (compassos 67-71, 76-77, 79-84), conferem, por certo, uma unidade temática à obra.

A peça dura cerca de nove minutos, e a primeira intervenção da cuíca ocorre aproximadamente aos cinco minutos, ganhando importância no decorrer da peça, e retomando num lamento final, no penúltimo compasso da obra. A seguir, o trecho dos compassos 62 ao 64, em que a cuíca deve tocar um solo escrito, mas como um "'choro de malandro' (*come uno lamento*)". É importante ressaltar o emprego das dinâmicas e, além disso, a rítmica anotada deve ser tocada um pouco mais solta, evitando-se um fraseado truncado e conseguindo assim uma maior expressividade.

Exemplo 14 – *Candelárias – uma abertura trágica*, de Ricciardi, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Ricciardi (1997, p.5).

O próximo trecho, do compasso 67 ao 71, refere-se ao diálogo entre o trombone e a cuíca, em que desta vez a frase escrita está a cargo do trombone, enquanto a cuíca realiza um "*improviso imitativo nel contesto del trombone*". É importantíssimo que o percussionista esteja atento ao fraseado produzido pelo trombonista ao mesmo tempo em que extrai uma boa sonoridade da cuíca, mas logicamente sem utilizar ritmos e fraseados típicos de samba, pois apesar de a cuíca ser um instrumento originário do samba, o contexto estético aqui é totalmente diferente.

Exemplo 15 – *Candelárias – uma abertura trágica*, de Ricciardi, partitura, orquestra.

Fonte: Ricciardi (1997, p.15-6).

O mesmo se repete nos compassos 76 e 77.

Exemplo 16 – *Candelárias – uma abertura trágica*, de Ricciardi, partitura, orquestra.

Fonte: Ricciardi (1997, p.15-6).

E a intervenção solista final da cuíca no penúltimo compasso da obra (1º pentagrama na grade da percussão):

Exemplo 17 – *Candelárias – uma abertura trágica*, de Ricciardi, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Ricciardi (1997, p.7).

4
O inusitado uso da percussão na obra de Heitor Villa-Lobos

Pela importância desse compositor, e até mesmo para aprofundar a compreensão das observações dentro do campo da percussão, torna-se obrigatória uma breve introdução sobre este verdadeiro marco musical chamado Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887; Rio de Janeiro, 1959).

É notório que a maior parte das obras editadas de Villa-Lobos necessitaria passar por uma revisão devido aos inúmeros erros encontrados, mesmo nas obras publicadas por empresas do porte da Max Eschig francesa e da Ricordi italiana. Uma tentativa nesse sentido foi a publicação do maestro Roberto Duarte, *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos*, em dois volumes (1989, 1994), que abordam nove obras de Villa-Lobos. Mas mesmo assim, não se trata de uma edição revisada, e sim do apontamento dos erros, utilizando os números das cifras para indicar os locais mencionados, ficando a cargo dos intérpretes corrigir as edições citadas, seguindo essas diretrizes.

Um trabalho bastante completo foi feito por Gil Jardim na *Bachianas brasileiras n.7*, no livro *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos* (2005, p.100-36), que traz uma análise bastante extensa dessa obra e que inclui um CD ROM anexo, no qual o autor realiza um complexo trabalho de revisão crítica utilizando o autógrafo, uma cópia realizada por outro copista a partir do original, a edição da Max Eschig e as

conclusões do autor/revisor. Nesse trabalho podemos visualizar a partitura revisada, com o áudio simultâneo, e há opções de se clicar em janelas inseridas nos locais em que houve alterações, com as devidas justificativas do revisor. Mas infelizmente essa partitura não pode ser impressa, provavelmente até mesmo por questões autorais, cabendo portanto aos intérpretes fazer as anotações sugeridas por Jardim em suas partituras de uso pessoal.

Isso, num total das quase seiscentas obras que constam de seu catálogo, segundo Wisnik (apud ibidem, p.13), nos apresenta a dimensão de quanto trabalho ainda falta ser feito. Com isso não estamos afirmando que estas sejam as únicas revisões feitas na obra orquestral de Villa-Lobos. Certamente existem outros trabalhos pontuais, publicados ou não – e não que tenham menor importância, já que tudo o que vier a somar no sentido de melhorar as condições de performance das obras deste importante compositor merece elogio e reconhecimento.

A sonoridade brasileira de Villa-Lobos

Segundo Bruno Kiefer (1986, p.11), Villa-Lobos foi também o único compositor brasileiro convidado a participar de um dos mais importantes eventos culturais da história brasileira, a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, junto ao grupo de intelectuais, escritores, poetas e pintores que inaugurou na época o modernismo no Brasil. É verdade que as suas obras que foram apresentadas tinham sido compostas anteriormente, e a maioria já tinha sido estreada no Rio de Janeiro, mas isso demonstra a sintonia com uma nova estética na arte brasileira, que ficou posteriormente conhecida como "antropofágica", pois utilizava a herança europeia e a abrasileirava, indo contra a vertente até então vigente de seguir os ditames da cultura europeia, considerada superior.

Sua amizade com dois grandes personagens do meio musical internacional que estiveram no Brasil contribuíram para a sua primeira viagem à Europa: o pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) e o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974). Com isso, Villa-

-Lobos finalmente viaja a Paris em 1923, certamente um dos maiores centros de efervescência cultural da Europa na época. Segundo Duarte (1989, p.59):

> Durou cerca de um ano e meio – de junho de 1923 a fins de 1924 – a primeira permanência de Villa-Lobos na França, em sua primeira viagem à Europa. Paris foi sua meta. Ali pôde conhecer de perto a obra de Debussy, ouvir composições de Stravinsky, que só mais tarde seriam apresentadas no Brasil, e conhecer o Grupo dos Seis. Certamente, esse foi para ele um período de grande amadurecimento.

Ou seja, indo para a Paris desse período (a segunda estada sendo ainda mais longa, de 1927 a 1930), Villa-Lobos estava imergindo num universo artístico instigante, que com certeza o marcou, mesmo que nesse momento ele já tivesse uma base composicional sólida e padrões estéticos definidos. Mas como qualquer artista de mente aberta, ele estava de alguma forma sujeito à influência do meio, e no caso, com um relacionamento tão estreito com a cultura cosmopolita parisiense da época, sua música também acabou sendo influenciada, mas inclusive de forma a reforçar a sua própria identidade brasileira. Segundo Jardim (2005, p.24),

> Não tardou a estreia de seu primeiro concerto em Paris, em 3 de maio de 1924, com obras de grande inventividade, com formações inusitadas e marcadas pela genialidade do jovem compositor. O concerto mostrou aos franceses o *Quatour (Quarteto simbólico);* os *Epigramas irônicos e sentimentais; Pensées d'Enfant,* a famosa *Prole do bebê* para piano solo, em sua primeira suíte, e o *Nonetto,* para um grupo instrumental e coro misto.[1]

Notamos em algumas obras deste genial compositor certa influência do impressionismo que vai além da típica indefinição harmônica do estilo, mas também com sua grande preocupação com o aspecto tímbrico – que dentro de uma estética voltada à descoberta da sonoridade de seu próprio país, num nacionalismo musical que extrapola os universos

1 As obras desse concerto foram lançadas no CD Villa-Lobos em Paris (2005).

rítmico e melódico, que é onde a maioria dos compositores brasileiros apegados a essa corrente estética se abasteceu – ele criou sonoridades e texturas tímbricas inovadoras.

Por meio de uma orquestração original (tão admirada por seu ineditismo e exotismo na Europa do início do século XX e que não perdeu até hoje o seu encanto) que inclui, por exemplo, o uso de tessituras extremas não usuais nas cordas, ele consegue criar atmosferas misteriosas, que ora sugerem uma floresta, ora uma paisagem rural. E logicamente com a percussão, em que ele explora, além dos nossos ritmos, a riqueza tímbrica do rico arsenal de instrumentos típicos brasileiros nunca antes utilizados nas orquestras sinfônicas, como a cuíca, o roncador, o tambu-tambi, os camisões, o tamborim etc. Dessa forma, ele consegue nos remeter a um universo genuinamente brasileiro.

Ainda no campo da percussão, as partes de tímpanos de suas obras são em geral bastante complexas, com inúmeras mudanças de afinação, pois muitas vezes ele utiliza os tímpanos de forma melódica, mais do que como mero suporte rítmico ou pedal de apoio harmônico. Nesse quesito ele foi, em nossa opinião, juntamente com Bartók, Stravinsky e Strauss, um dos compositores da primeira metade do século XX que mais ousaram na escrita desse instrumento.

Outra característica de suas composições, como era uma corrente comum numa época de afirmação nacional de vários países, foi o uso de temas melódicos e motivos de nossa tradição cultural, mas utilizava esse material de forma bastante distinta de Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967), que estavam entre os primeiros etnomusicólogos no sentido acadêmico, realizando pesquisas aprofundadas e documentadas sobre o folclore musical da Hungria e países vizinhos para depois inserir esses temas em suas composições. Como afirma Anna Stella Schic, "[...] Bartók e Villa-Lobos representam duas atitudes simetricamente opostas. O primeiro, partindo de uma concepção erudita da música, quer nela integrar o folclore. O segundo, Villa-Lobos, quer transformar o folclore em música erudita" (apud ibidem, p.38).

Mas nessa questão podemos dizer que Villa-Lobos tinha conhecimento de causa, pois segundo várias fontes (embora existam algumas discordâncias), viajou exaustivamente por todo o Brasil, e apesar de não

realizar um estudo propriamente científico da nossa cultura musical popular, embrenhou-se nela e bebeu de sua fonte a ponto de muitas vezes não conseguirmos mais definir quais são seus próprios temas e quais são os coletados de sua bagagem (memória) musical, tamanha a fluência de sua inventividade melódica. Além disso, a sua iniciação musical eclética, que incluiu o meio do choro, influenciou-o pelo resto da vida. Segundo Jardim (2005, p.48),

> O choro e a seresta; os variados temas folclóricos anotados em viagens ou pesquisas; a paixão pela exuberância da natureza pátria; o *Cravo bem temperado*, ouvido na infância; as *Suítes* de Bach, mais adiante em seu violoncelo; os quartetos de Haydn; as sinfonias de Mozart e Beethoven; *A sagração da primavera*, de Stravinsky, ouvida ao vivo em sua primeira viagem a Paris; a convivência com Rubinstein e com o grupo de jovens "vanguardistas" franceses e, por que não, a convivência com o genial Edgar Varèse – que abriu os ouvidos do mundo elevando os instrumentos de percussão a um patamar de excelência inusitado – foram alguns dos ingredientes do grande banquete antropofágico do qual Heitor Villa-Lobos se alimentou durante toda sua vida.

Outra personalidade musical que marcou profundamente Villa--Lobos foi Stravinsky. Ao contrário do que se pode supor, ele só veio a ter contato com a obra desse compositor, que realmente o impactou profundamente, quando de sua primeira viagem à Europa. Manuel Bandeira (apud Kiefer, 1986, p.21), na revista *Ariel*, em 1924, afirmava: "[...] uma cousa o abalou perigosamente: o *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção de sua vida". Sua admiração pela obra de Johann Sebastian Bach (1686-1750) fica evidenciada na sua série "Bachianas", assim como pelo uso frequente do contraponto, herança do choro brasileiro e um elo em comum com a obra do mestre alemão.

Ao comparar os títulos de suas obras com as respectivas datas de composição, nota-se algo curioso. Veremos, por exemplo, que sua *Bachianas n.2* (1930) foi composta muito depois de sua *Bachianas n.8* (1925), assim como o *Choros n.8* (1925) também foi composto

antes do *Choro n.6* (1926), e teríamos ainda vários outros exemplos a citar. Vasco Mariz (apud Duarte, 1989, v.1, p.59), em seu livro *Heitor Villa-Lobos,* dá a seguinte explicação: "Contou-nos Villa-Lobos que, às vezes ao dedicar-se à composição, lhe vinha uma ideia por demais avançada. Construía então sua obra, mas lhe dava um número mais elevado na série, esperando escrever mais tarde algo de intermediário".

Aspectos interpretativos em obras selecionadas de Villa-Lobos

Após esta breve introdução, serão abordados vários aspectos relacionados à performance da percussão nas seguintes obras, selecionadas em virtude de sua importância, representatividade e desafios interpretativos encontrados, e expostas em ordem cronológica crescente de composição:

- *Uirapuru (poema sinfônico)* (1917)
- *Choros n.8* (1925)
- *Bachianas brasileiras n.8* (1925)
- *Choros n.6* (1926)
- *Choros n.10* (1926)
- *Choros n.9* (1929)
- *Choros n.12* (1929)
- *Bachianas brasileiras n.2, 4º Movimento: Toccata (O trenzinho do caipira)* (1930)
- *Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte – Oratório* (1937)

Uirapuru – poema sinfônico (1917)

Instrumentação da percussão: tímpanos, *glockenspiel*, xilofone, pratos, bombo, tam-tam, tambor surdo, reco-reco, sino, coco (*temple-block*), tamborim. Para um timpanista e dois percussionistas, podendo ainda ser executada por dois percussionistas, sendo que um deles também toca os tímpanos.

Importante obra de Villa-Lobos em que consegue criar a atmosfera das florestas tropicais, utilizando-se de pedais, *ostinato*s, polirritmias, e na qual percebemos uma fuga da tonalidade, e que inclui até mesmo referências a cantos de pássaros (como o tema do pássaro uirapuru), sendo bastante eficaz na representação pictórica por meio dessas sonoridades. Teve grande impacto na Europa pelo exotismo e ineditismo do estilo. Utiliza ainda três instrumentos de percussão típicos brasileiros: o reco-reco, o tamborim e o tambor surdo.

No início da obra, os teclados da percussão (xilofone e *glockenspiel*) devem tocar o *glissando* dobrado, apesar da parte cavada da percussão indicar apenas o *glockenspiel*. Mas ao observar a partitura geral, está grafado xilofone e *glockenspiel – a 2*. Em oito compassos antes da cifra 6, o xilofone tem papel importante no fraseado da obra. É fundamental ouvir a frase do corno-inglês nessa seção para complementá-la de forma ritmicamente precisa. Tímpanos e tambor surdo devem estar extremamente atentos no *allegro* da cifra 6 e, se possível, devem buscar comunicação visual para tocar as semicolcheias em uníssono.

Villa-Lobos faz uso inovador do reco-reco na cifra 9, com a distinção do som raspado e batido. Essa seção merece uma observação especial. Anunciação (2006, p.107), em seu esclarecedor livro sobre Villa-Lobos, tece interessante comentário (com exemplo de execução em multimídia) sobre esse trecho, embora exista outra corrente que defende outra possibilidade de execução. Segundo Anunciação, por um lado, as sete notas (fusas) com a ligadura e com a observação "raspando" devem ser tocadas com um único movimento, lento, é verdade, para se distinguir as sete notas (similar ao movimento do arco nos instrumentos de corda). Por outro lado, na frente da palavra reco-reco, o compositor coloca, entre parênteses, a palavra "sonoro", o que nos leva a crer que o som do instrumento deve ser audível em sua dinâmica *mf*. Quanto às cinco semicolcheias seguintes, está bastante claro, pois o próprio compositor escreve entre parênteses "batendo". Então temos duas formas diferentes de articulação. A primeira raspando e a segunda batendo.

A segunda corrente defende a ideia de que as sete fusas devem ser tocadas raspando-se individualmente cada nota, pois na seção o

tempo (*calmo*) é suficientemente lento para permitir essa abordagem e, além disso, apesar da ligadura, também existem *staccatos* sobre cada uma dessas notas, efeito que poderia ser obtido com uma melhor articulação.

No caso da primeira opção, que em nossa opinião soa melhor, deve-se utilizar um reco-reco com os dentes mais espaçados, assim como a baqueta utilizada não pode ser do tipo "pente", ou seja, uma lâmina com cortes serrados em tiras finas, que normalmente é utilizada para tocar o reco-reco, mas sim uma baqueta roliça simples, de forma a garantir o controle sobre o número exato dos dentes raspados. Além disso, nessa mesma seção temos as *appoggiaturas* com acordes de três notas no *glockenspiel*, que portanto deve ser tocado com quatro baquetas.

Exemplo 18 – *Uirapuru. Poema sinfônico* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1948, p.4).

É aconselhável manter as montagens dos percussionistas próximas o suficiente para que eles possam ter boa comunicação visual, principalmente nos uníssonos entre o *glockenspiel* e sinos na cifra 11. A próxima entrada do xilofone na cifra 14 é um trecho clássico e deveria ser incluída na lista dos trechos a serem memorizados pelos percussionistas brasileiros, uma vez que o solo inicia justamente numa mudança súbita de tempo para *più mosso,* com acompanha-

mento dos tímpanos e que determina o novo andamento para toda a orquestra. Portanto é importante o contato visual com o maestro nessa seção. E a melhor forma para garantir que a visão do percussionista alterne somente entre as teclas do xilofone (para ter precisão e acuidade das notas) e o maestro, sem se preocupar em ler a parte, é a memorização do solo.

Exemplo 19 – *Uirapuru. Poema sinfônico* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1948, p.5).

Como de costume, Villa-Lobos utiliza os tímpanos de forma bastante melódica, com muitas mudanças de afinação. A partir da cifra 17 até a cifra 19 ocorre interessante contraponto rítmico entre os tímpanos e a percussão. A recomendação deste autor é que o percussionista (destro) use uma baqueta de surdo na mão esquerda e uma de borracha e outra de tamborim na mão direita (para o coco/*temple-block* e tamborim). Logicamente o tamborim deve estar preso na montagem por algum tipo de prendedor ou presilha.

Exemplo 20 – Uirapuru. Poema sinfônico de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1948, p.6).

Finalmente, em 6 compassos antes da cifra 23 acontece o último trecho de condução rítmica dos tímpanos nesta interessantíssima obra.

Choros n.8 (1925)

Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), *caisse de bois* (bloco de madeira), *caisse claire* (caixa-clara), *tambour (caisse de campagne)* – tambor sem esteira, *tambourin provençal* (tambor tenor ou *tenor drum*, mais grave que o *tambour*), *grosse caisse* (bumbo), tam-tam, *xucalho de bois* [sic] (caracaxá) – chocalho de madeira, *xucalho de metal* [sic], reco-reco, matraca, puíta e caracaxá. Para um timpanista e seis percussionistas. Segundo Anunciação (2006, p.97),

Caracaxá – É confeccionado com uma cabaça "coité", "poronga" não muito alongada, na qual é aberta uma fenda na direção do seu comprimento onde é afixada uma peça estreita e dentada, para ser friccionada como reco--reco. O corpo do instrumento, que é a própria cabaça, atua como caixa de ressonância, gerando uma sonoridade rouca e escura, contrária ao caráter penetrante e estridente do reco-reco de bambu. A fricção é feita com uma pequena vareta roliça de cerca de 30 centímetros, ao invés da usual lâmina com os cortes serrados com tiras finas como para reco-reco. 2. Os sulcos formam uma faixa de fricção sem profundidade e de tamanho limitado. O caracaxá produz um nível reduzido de volume em timbre seco.

A primeira observação é referente a problemas com a edição (1978) da Max Eschig. A obra começa com um solo de caracaxá (ou *xucalho de bois* [sic] chocalho de madeira) em que aos poucos alguns instrumentos de sopro vão se somando à condução rítmica proposta por esse instrumento. Segundo Anunciação (2006, p.105), no manuscrito original, já no sexto compasso, temos escrito "a 2", indicando a entrada de um segundo caracaxá dobrando com o primeiro e mantendo a mesma articulação. Na edição francesa, apenas na cifra 1 (décimo compasso da obra) é que temos a entrada do "“xocalho” de madeira", que seria o segundo caracaxá, além da entrada do "“xocalho” de metal e do caracaxá" também com a mesma articulação.

Exemplo 21 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.1).

Nessa seção inicial, para a execução do caracaxá, que é um tipo de *xucalho* [sic] *de madeira*, é extremamente importante utilizar um instrumento com boa articulação para definir o ritmo e possibilitar a dinâmica apropriada, que vai de *piano*, com acentos e *sfz* e *crescendo*

constante, até *mezzo-forte*. O método de execução tradicional do chocalho ou ganzá utiliza movimentos alternados para frente e para trás.

Mas ainda segundo Anunciação (ibidem, p.82), o percussionista já falecido José de Aguiar Ribeiro, ex-integrante da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que tocou várias vezes sob a direção de Villa-Lobos, inclusive tendo sido presenteado por "um dos caracaxás de forma retangular por ele mandado confeccionar", relatou-lhe as formas como Villa-Lobos queria que fossem executados os trechos em questão.

Para obter o efeito desejado pelo compositor, deve-se tocar o chocalho com uma mão com um movimento para baixo para cada nota (similar ao toque simples no caxixi, por exemplo), articulando bem e diferenciando as notas acentuadas. Por isso Villa-Lobos mandou construir esse instrumento no formato retangular, pois dessa forma obtém-se uma maior área de contato do conteúdo com essa base plana, ajudando a definir melhor o ataque. E também baseado nesses relatos, Anunciação sugere em seu livro uma forma diferente de articulação para os chocalhos de metal que entram a partir da cifra 1. Para melhor exemplificar, ele utiliza uma divisão entre hastes para cima e para baixo para indicar respectivamente os chocalhos de metal pequeno e grande.

Exemplo 22 – Sugestão de Luiz D'Anunciação para a execução da parte de chocalhos a partir da Cifra 1 do *Choros n.8* de Villa-Lobos

Fonte: Anunciação (2006, p.105).

Mas vale mencionar que essas importantes observações sobre o modo de execução desejado por Villa-Lobos, e que felizmente foram compartilhadas por Anunciação em seu livro, não estão anotadas na partitura ou mesmo nas partes individuais da percussão e, portanto,

o essencial é que se consiga uma boa articulação dos instrumentos desejados, o que realmente é bastante difícil utilizando-se a técnica tradicional devido à variação de dinâmicas e acentos, mas ainda assim, possível. Certamente a partir dessas observações tem-se um melhor entendimento da intenção do compositor no trecho mencionado.

Na cifra 7 os chocalhos de madeira e metal tocam em uníssono com o reco-reco. É importantíssimo diferenciar a sonoridade do som *staccato* do som *sforzato*. Nessa seção entra a puíta, que é um instrumento utilizado por Villa-Lobos em várias de suas obras. É um instrumento de fricção da família da cuíca, mas como é maior, tem a sonoridade bem mais grave. Na absoluta falta de possibilidade de obter esse instrumento, uma alternativa seria buscar uma cuíca grande e baixar sua afinação ao máximo. Deve-se então tocar sem utilizar qualquer pressão na pele para garantir o som mais grave e pressionar o gambito (vareta de fricção) para ter um som mais rouco, mas tendo o cuidado de manter sempre o mesmo nível de pressão para não alterar a sonoridade. Mas é importante ressaltar que isso é apenas um paliativo.

A puíta, também chamada regionalmente de roncador, tambor-onça ou apenas onça, foi utilizada por Villa-Lobos em várias de suas obras, como os *Choros n.6, n.8* e *n.10*. Isso já é uma razão mais do que suficiente para que as orquestras brasileiras adquiram esse instrumento. Mas por ser um instrumento rústico e de uso atual restrito em apenas algumas manifestações culturais de certas regiões do Brasil, ela é muito difícil de ser encontrada nos grandes centros urbanos. No entanto, é possível encomendá-la a bons *luthiers* de percussão.

A próxima seção na cifra 9 também é bastante delicada, pois requer dois uníssonos expostos de duas semicolcheias entre a matraca e o caracaxá. Na cifra 10, a parte do "xocalho" de madeira deve ser executada com dois instrumentos, com a figura da primeira nota soando mais longa (apesar de escrita uma semicolcheia) ligando a uma segunda nota mais seca (colcheia com *staccato*) executada pelo outro "xocalho".

Exemplo 23 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.3).

No próximo exemplo, a seção das cifras 17 e 18 requer muita precisão e tempo firme entre os dois percussionistas que executam a passagem nos tambores e no bumbo.

Exemplo 24 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.4).

Em dois compassos antes da cifra 21 tem início um importante solo de tímpanos. Na cifra 40 os ornamentos da caixa-clara (*appoggiaturas* duplas) devem ser tocados muito rapidamente para não atrasar a figura principal.

Exemplo 25 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada da percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.7).

Na seção da cifra 49 a 53 os tímpanos devem realçar a articulação, pois o caráter predominante é rítmico. Recomenda-se o uso de baquetas mais duras para auxiliar na articulação.

Exemplo 26 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada de tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.4-5).

Na cifra 53 o bumbo deve soar bastante seco, quase como uma zabumba, em conjunto com o reco-reco.

Exemplo 27 – *Choros n.8* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1978, p.8).

Novamente, um novo erro de cópia acontece na edição francesa da Max Eschig, no final da parte de percussão, com a omissão de quatro instrumentos nos últimos quatro compassos da obra. São eles: rulo de chocalhos (metal e madeira) e reco-reco nos últimos quatro compassos. Uma nota em *ffff* no tam-tam (l.v. – que deve soar até o fim da peça) no primeiro tempo do quarto compasso antes do fim e, no compasso seguinte, o bumbo deve tocar três tercinas de colcheia (*ff*) em uníssono com os tambores no primeiro tempo do compasso.

Bachianas brasileiras n.8 (1925)

Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), tam-tam, bombo, xilofone, tarol (caixa-clara), madeiras – grave, médio, agudo (blocos de madeira, ou *wood-blocks*). Para um timpanista e três percussionistas.

Uma primeira observação refere-se à parte dos tímpanos. Na edição da Max Eschig, no segundo movimento, temos um erro na parte cavada. Em três compassos antes da cifra 5, em vez de compasso de pausa, temos uma pausa de semínima, mínima (Mi grave) e pausa de semínima novamente, igual aos dois compassos seguintes, que estão grafados na parte cavada.

Embora aparentemente simples, o terceiro movimento é bastante difícil, pois existe um *ostinato* formado por uma série de colcheias nos *wood-blocks* que conduzem toda a orquestra e no qual, para obter a articulação necessária, é preciso o uso de baquetas mais duras (baquetas de borracha duras de xilofone, por exemplo), o que, por outro lado,

aumenta a dificuldade para obter uma dinâmica mais suave. Portanto, é recomendável a utilização de baquetas duras, mas com cabeça de diâmetro pequeno, que devido ao menor peso facilitam a execução do trecho na dinâmica apropriada, ao mesmo tempo em que possibilitam uma boa articulação.

O movimento começa com esse *ostinato* de colcheias nos *wood-blocks* que ascendem de dois em dois compassos (dois compassos nos graves, dois nos médios e dois nos agudos) e que volta a se repetir por mais oito vezes e finalmente dois compassos nos graves até a cifra 4. Uma observação importante é que, em vez de mudar de linha no pentagrama para indicar a mudança de altura dos *wood-blocks* como seria o usual, a edição da Max Eschig apenas escreve "som grave, som médio e som agudo", parando com essa indicação no sétimo compasso da cifra 1, sendo que deveria manter o padrão de mudanças até a cifra 4. Pudemos confirmar essa intenção do compositor após ouvir gravação realizada em 1954 pela Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa, dirigida pelo próprio compositor (Villa-Lobos, CD 2, Faixas 1-4, 1954).

Na cifra 8, especial atenção deve ser dada à frase do xilofone, que utiliza articulação dobrada nas colcheias. Essa frase merece estar na lista dos trechos de percussão a serem conhecidos pelos percussionistas orquestrais brasileiros.

Exemplo 28 – *Bachianas brasileiras n.8* de Villa-Lobos, parte cavada de xilofone, orquestra.

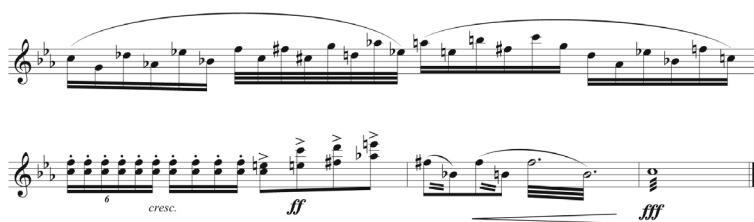
Fonte: Villa-Lobos (c.1969, p.2).

No terceiro compasso da cifra 11 o xilofone entra novamente de forma bastante exposta. A atenção deve ser redobrada na entrada da

cifra 19, pois apenas quatro compassos antes existe um súbito *piu mosso* e novamente temos nova mudança de andamento no *vivace* em 6/8 na cifra 19, em que o bloco de madeira grave toca as seis colcheias do tempo contra as três semínimas dos tímpanos junto com contrabaixos e violoncelos, preparando para a entrada do xilofone a partir do quinto compasso, com suas colcheias e *glissandos*, que substitui a função do bloco para a base do solo de trombone com surdina. É importante a perfeita sincronia rítmica entre esses dois instrumentos nessa mudança súbita de tempo.

Da cifra 22 à cifra 24 os *wood-blocks* retomam o *ostinato* em colcheias ascendentes de 2 em 2 compassos por mais 4 vezes, num total de 24 compassos. E finalmente temos o xilofone na cifra 26, com os *wood-blocks* entrando no compasso seguinte, mas dessa vez numa sequência de colcheias descendentes de um compasso por altura, encerrando o movimento em uníssono com a orquestra.

O quarto movimento dessa *Bachianas* contém mais um trecho de xilofone que o executante deveria memorizar, pois ele conduz o clímax final da obra, que ocorre nos últimos quatro compassos do movimento, com uma sequência de quartas que se alternam entre seis tercinas de semicolcheia e oito fusas por tempo.

Exemplo 29 – *Bachianas brasileiras n.8* de Villa-Lobos, parte cavada de xilofone, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (c.1969, p.4).

Choros n.6 (1926)

Instrumentação de percussão: *timbales* (tímpanos), xilofone, *glockenspiel*, tambi-tambú [sic], cuíca, roncador, tamborim de samba, tambor surdo, *cymbale* (prato suspenso), reco-reco, coco (caixinha de madeira – ou *wood-block*), tarol (caixa-clara), camisão pequeno, camisão grande, bombo, tam-tam. Para um timpanista e seis percussionistas. Observações: as partes de coco, tarol, camisões e bombo devem ser tocadas por um só executante. Segundo Anunciação (2006, p.75),

> Tambu-tambi – instrumento que consiste em dois pedaços de bambu de tamanhos diferentes, com uma das extremidades vazadas e que são tocados perpendicularmente (com a ponta fechada do bambu para baixo) sobre um pedaço de madeira sólida, originando sons de duas alturas distintas em virtude da diferença de suas dimensões.

Anunciação escreve a nomenclatura desse instrumento como tambu-tambi (com as palavras invertidas e sem acento no *u*) em virtude de sua pesquisa de campo, na qual constatou como era conhecido esse instrumento, mas preferimos inserir aqui a anotação como consta na parte cavada de percussão editada pela Max Eschig, assim como na obra do maestro Duarte (1994, v.1, p.60), *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos*.

Figura 3 – Tambi-tambú

Foto: Elisa do Rêgo Monteiro

A obra inicia com o tambi-tambú e a cuíca, e logo no segundo compasso entra o roncador em colcheias e o xilofone, com um pequeno *ostinato* nas notas Mi e Fá. Pela particularidade física do tambi-tambú, uma das principais dificuldades na execução desse instrumento é manter uma consistência sonora em termos de precisão rítmica e controle de dinâmica.

Outro problema que pode surgir é com a cuíca e o roncador, pois qualquer leve variação de pressão sobre os gambitos (varetas de fricção) pode levar a uma mudança de altura das notas e, nesse caso, o que se busca é uma igualdade sonora. É uma seção longa que vai até cinco compassos antes da cifra 3. O roncador é um tambor de fricção grave (o mesmo que puíta). Tem um bastão de fricção amarrado na pele, sendo da família da cuíca, mas o instrumento é maior e, portanto, mais grave.

Exemplo 30 – *Choros n.6* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.2).

A próxima seção que merece destaque é um samba quase literal no tamborim e surdo que começa a partir do terceiro compasso da cifra 19 e vai até o quinto compasso da cifra 20. Segundo Duarte (1989), é necessário incluir o último compasso da seção (compasso 206, ou quinto compasso da cifra 20) como repetição do compasso anterior, caso a partitura e/ou parte cavada do percussionista ainda não estejam corrigidas: "Possível mudança de página no autógrafo. Provável esquecimento de Villa-Lobos" (ibidem, p.67). Recomendamos que se intercalem as colcheias escritas com o preenchimento de "notas

fantasmas" *(ghost notes)*,[2] na forma tradicionalmente utilizada pelos sambistas. No caso do tambor surdo, é aconselhável realizar o abafamento no primeiro tempo de cada compasso. Essa frase é retomada da cifra 20 até a 21, num total de quatro compassos, novamente sendo necessário corrigir a partitura e a parte cavada com a inclusão dos últimos dois compassos, segundo Duarte (ibidem, p.67) num provável esquecimento de Villa-Lobos em virtude de mudança de página no manuscrito autógrafo do compositor.

Exemplo 31 – *Choros n.6* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.4).

Na cifra 26, após o *glissando* no xilofone, segue um rulo no prato suspenso, mas com baquetas de madeira, para possibilitar a articulação das colcheias que intercalam com os rulos.

A partir do terceiro compasso da cifra 49, inicia-se a seção que leva ao clímax da percussão no sexto compasso, na qual são necessários os sete executantes: além do timpanista, é preciso um na cuíca, um no roncador, um no tambi-tambú, um no xilofone, um no reco-reco e um para a parte dos tambores, que aliás deve ser observada cuidadosamente, pois é uma parte em duas vozes, divididas entre um *ostinato* no bombo e camisão grande e a frase de colcheias entre o camisão pequeno, o tarol e o coco.

2 Semicolcheias tocadas com os dedos da mão que segura o tamborim, preenchendo os espaços entre as colcheias escritas que são tocadas com a baqueta (nota do autor).

Exemplo 32 – *Choros n.6* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.6).

A parte dos tímpanos, impressa separadamente, traz nessa seção uma série de tercinas de semínimas a partir do quarto compasso da cifra 49.

Exemplo 33 – *Choros n.6* de Villa-Lobos, parte cavada de tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.4).

Choros n.10 (1926)

Instrumentação de percussão: 2 tímpanos, *grand tambourin de provence, caisse claire, tambour* caxambu, *petite & grande caisse em bois*, reco-reco grande & *petite*, *xucalhos* [sic] em *bois et* em metal, 2 *grosses caisses*, tam-tam grande, *gong*, puíta. Tradução: 2 tímpanos (o ideal é o uso de pelo menos três tímpanos para obter uma melhor sonoridade devido às afinações solicitadas), tambor provençal (tambor tenor), caixa-clara, tambor caxambu (tipo de atabaque), um bloco de madeira (na indicação original temos dois blocos – grande e pequeno –, mas na obra utiliza-se apenas um, no sexto compasso da cifra 6), reco-reco grande e pequeno, chocalhos de madeira e metal, 2 bombos, tam-tam grande e gongo e duas puítas. Para um timpanista e quatro percussionistas, ou um timpanista e três percussionistas, sendo que o timpanista também toca percussão.

Observações: Villa-Lobos utiliza, além dos termos regionais, vários idiomas para a denominação do instrumental de percussão, o que pode levar a interpretações errôneas, por exemplo o *tambourin*, que alguns podem confundir com o tamborim de samba, mas que na realidade significa o tambor provençal, ou um tipo de tambor tenor – em francês, *grand tambourin de Provence*.

Essa obra foi inserida neste trabalho porque, além de sua importância pelo fato de ser uma das peças orquestrais mais conhecidas de

Villa-Lobos, existe um problema de diferença de interpretação cujas causas procuramos elucidar.

A primeira observação refere-se à necessidade de incluir um rulo de tam-tam em dinâmica *ffff* em dois compassos antes da cifra 5, que está faltando na parte cavada da percussão, mas está escrito na partitura geral. O uso dos dois reco-recos juntos faz-se necessário apenas no quarto e quinto compassos da letra C, assim como o gongo é utilizado apenas no penúltimo compasso da obra, e mesmo assim, dobrando com o rulo do tam-tam.

A partir da cifra 5, temos uma seção com o tempo "*très peu animé et bien rythmé*", ou seja com um tempo "um pouco mais animado e bem rítmico". O trecho começa com um solo de fagote no qual aos poucos vão se somando outros instrumentos que levam à entrada do coro a partir da cifra 6 cantando uma frase rítmica com os fonemas (ja-ca-ta-ca-ma-ra-ja), preparando para a entrada do tema melódico a partir do terceiro compasso da cifra 7.

Alguns maestros têm pedido uma espécie de batucada de samba nessa obra, a partir do terceiro compasso da cifra 7, que não está escrita na partitura. Existe obviamente uma condução rítmica a cargo da percussão, mas a princípio, ela é delimitada dentro de um conjunto de instrumentos (timbres) e ritmos preestabelecidos pelo compositor, o que levou Anunciação (2006, p.39-47) a inserir um capítulo muito bem embasado sobre o tema, criticando essa atitude em seu livro *Os instrumentos típicos brasileiros na Obra de Villa-Lobos,* no qual ele destaca que a obra tem um caráter rítmico muito mais próximo do indígena do que do carnavalesco, tornando incompatível a inclusão do ritmo do samba na peça, além de isso obscurecer as escolhas tímbricas do compositor, pois normalmente acabam acontecendo trocas de instrumentos. São, sem dúvida, observações muito pertinentes.

Mas é importante frisar que um dos regentes que utilizava esse tipo de interpretação, e que por sua influência acabou difundindo essa prática, era o maestro Eleazar de Carvalho, certamente um dos regentes brasileiros mais importantes do século passado, e que teve contato direto com Villa-Lobos. Como podemos comprovar em uma carta de agradecimento do maestro Eleazar de Carvalho a Villa-Lobos, escrita

em Tanglewood em 20.7.1946, foi Villa-Lobos quem intercedeu junto ao maestro Koussevitzky (com quem Eleazar de Carvalho foi estudar nos Estados Unidos) para que este aceitasse escutar Eleazar.

> [...] Realmente, maestro Villa-Lobos, foi devido à sua intervenção que eu pude ter a oportunidade de demonstrar ao seu amigo, maestro Koussevitzky, os poucos conhecimentos que possuía da difícil arte de reger orquestra. Sem ela, eu teria de esperar mais um ano, e talvez, não tivesse a mesma consideração que estou tendo agora. Não poderei, portanto, maestro Villa-Lobos, jamais esquecer o seu gesto, a sua bondade, o seu desprendimento, o seu altruísmo. É sobre isso que desejava lhe escrever. É sobre este assunto que lhe estou escrevendo. Muito obrigado, maestro Villa-Lobos. Muitíssimo obrigado [...].
>
> [...] Estou muitíssimo orgulhoso de ter merecido esse especial favor, e quero que o senhor fique convicto de que terá eternamente a minha gratidão, o meu respeito, a minha admiração. Nessa oportunidade peço apresentar à Exma. Família as minhas homenagens e receba o muito reconhecido abraço.
>
> Eleazar de Carvalho
>
> Tanglewood, Lenox – 20 de julho de 1946 (apud Nóbrega, 1982, p.63-4, apud Jardim, 2005, p.3)

E a música popular, principalmente a seresta e o choro, também teve grande influência na obra de Villa-Lobos, com toda a espontaneidade característica desse estilo, que influenciou até mesmo sua personalidade. Dessa forma, foi necessário investigar se o maestro Eleazar de Carvalho teria discutido a interpretação dessa obra com Villa-Lobos, e se ele teria concordado com as mudanças sugeridas na percussão. Na procura de informações que pudessem trazer maiores informações sobre o assunto, entramos em contato com duas pessoas com quem o maestro Eleazar conviveu intensamente e que poderiam ter tido essa informação: a pianista e compositora Jocy de Oliveira, que foi a primeira esposa do maestro Eleazar de Carvalho, e a pianista e diretora do Festival de Inverno Eleazar de Carvalho de Fortaleza, Sônia Muniz, que foi a segunda esposa do maestro. Segundo Jocy de Oliveira:

> O Villa Lobos dizia que o texto fonêmico do *Choro* (Ja ca ta ca ma ra já) era extraído de idioma indígena do Brasil, enquanto o Eleazar dizia que era puramente onomatopeico. O Eleazar dizia que a batucada no *Choro 10* estava implícita no desejo do Villa. Será? A verdade é a que presenciei inúmeras vezes em diversos países da Europa e nos USA: o estrondoso sucesso a cada vez que o Eleazar terminava um programa com este seu cavalo de batalha! (informação pessoal).[3]

Aqui vale mencionar que, conforme escrito pelo próprio Villa-Lobos, segundo Anunciação (2006, p.40): "O texto é constituído de sílabas e vocalizes, sem nenhum sentido literário nem coordenação de ideias, apenas servindo de efeitos onomatopaicos, para formar ambiente fonético característico da linguagem dos aborígenes", o que corrobora a afirmação do maestro Eleazar de Carvalho sobre o texto do *Choros n.10*. E apesar de Jocy de Oliveira não poder confirmar enfaticamente a concordância de Villa-Lobos com tal interpretação, foi testemunha do sucesso colhido no mundo com tal versão.

Já Sônia Muniz foi categórica quando disse: "O maestro me contou que ele fez essa mudança e que Villa-Lobos aprovou e ainda disse que estava muito melhor dessa maneira" (informação pessoal).[4] O maestro Fabio Mechetti também confirmou que ouviu essa mesma explanação, quando foi aluno do maestro Eleazar de Carvalho (informação verbal).[5]

É comum encontrar obras revisadas posteriormente pelos próprios compositores, mas que não excluem as versões anteriores e que dividem as preferências dos ouvintes, o que é salutar, na opinião deste autor. Da mesma forma, apesar de não ser uma versão impressa, ao constatar aqui este novo dado sobre a autorização do compositor para a versão com a batucada proposta pelo maestro Eleazar de Carvalho, esta também pode ser considerada uma versão válida. Mas similarmente ao que se faz com as versões revisadas pelos compositores, seria interessante que se registrasse nas gravações e até mesmo nos programas de concerto quando a versão executada for a que contém as alterações concebidas

---

3 Mensagem eletrônica recebida de J. Oliveira em 15 mai. 2009.

4 Mensagem eletrônica recebida de Sônia Muniz em 24 mai. 2009.

5 Informação fornecida por F. Mechetti em 17 jun. 2009, na Sala São Paulo.

pelo maestro Eleazar de Carvalho, de forma a esclarecer o público sobre essas mudanças, cabendo então ao ouvinte julgar qual versão lhe agrada mais.

A seguir, são descritas as alterações que ocorrem na versão proposta pelo maestro Eleazar de Carvalho, em comparação ao original:

- A partir do terceiro compasso da cifra 7: o bumbo já é tocado com a articulação típica do samba, ou seja, com o primeiro e terceiro tempos abafados, e segundo e quarto tempos soltos. A caixa-clara toca semicolcheias com acentuações combinando com a articulação proposta pelo reco-reco e "xocalho" de metal (ganzá).

- Cifra 8: Fim da condução rítmica no primeiro tempo, com exceção do bumbo, que segue na marcação, como na parte impressa.

- A partir do segundo compasso da cifra 8: entra a cuíca improvisando sobre elementos rítmicos tocados pela orquestra, segue o bumbo na marcação e volta a condução rítmica na caixa-clara.

- A partir de um compasso antes da cifra 9: juntam-se o reco-reco e o "xocalho" (ganzá de metal) na condução rítmica.

- A partir do sétimo compasso da cifra 9: entra o tamborim (de samba).

- primeiro tempo de um compasso antes da cifra 12: fim da condução rítmica da percussão.

- nono compasso da cifra 12: Volta da condução rítmica até o quarto tempo do oitavo compasso (11 antes da Cifra 13).

- Cifra 13: Retorna a condução até o terceiro tempo da cifra 14.

O restante da obra segue como impresso. Na versão original, o caráter de condução rítmica a partir do terceiro compasso da cifra 7 é equivalente entre os quatro tempos executados na *grosse caisse* (bumbo), sem o peso característico do samba nos segundo e quarto tempos (o trecho em questão é em 4/4), levando a um efeito mais próximo do mundo sonoro indígena. Os instrumentos usados na seção são os tímpanos, o reco-reco, o "xocalho" de metal e a *gran cassa.* A partir do segundo compasso da cifra 8, a condução rítmica passa a cargo do caxambu e da puíta, que tocam em uníssono a marcação dos quatro tempos. Nesta versão é importante realçar os timbres escolhidos por

Villa-Lobos, como o som grave das duas puítas, mas que pode ser executado por um único instrumentista, pois não há indicação de mudança de registro, em conjunto com o caxambu, que deve ser tocado com a mão, sem o uso de baquetas, para obter a sonoridade típica.

A partir de um compasso antes da cifra 9 retornam o reco-reco e o chocalho de metal, e a *grosse caisse* volta à marcação a partir do sétimo compasso da cifra 9, quando também entram algumas pontuações rítmicas do *tambourin* (tambor provençal).

Uma sugestão do efeito de samba, com a entrada da segunda *grosse caisse* reforçando os segundo e quarto tempos tem início a partir da cifra 11, na qual é mantido por quatro compassos, e novamente por mais quatro compassos a partir do nono compasso da cifra 12. Segundo Cazes (1999, p.80), ao se referir aos primórdios do samba, "é bom mencionar que nesse tempo a cuíca era um instrumento de marcação e não de comentários, como hoje em dia. Afinada mais grave, ela fazia um papel de sustentação rítmica, com um pulso constante". Dessa forma, com o uso da puíta, que naquele tempo também era o nome utilizado pelas cuícas feitas de barrica, que tinham uma sonoridade mais grave e eram utilizadas na marcação do samba, não podemos excluir a possibilidade de Villa-Lobos procurar na escolha desse instrumento uma sonoridade que remetesse ao samba, lembrando que esse ritmo sofreu grande transformação ao longo do tempo. Portanto, pelas preciosas informações da compositora Jocy de Oliveira, da pianista Sônia Muniz e do maestro Fabio Mechetti, constatamos a afirmação do maestro Eleazar de Carvalho que Villa-Lobos aprovou a inserção da batucada, procurando atualizar e explicitar o ritmo que já estava subentendido na obra.

Choros n.9 (1929)

Instrumentação de percussão: tímpanos, tam-tam, bombo, triângulo, reco-reco, caxambu, tamborim de samba, casco de tartaruga (que pode ser substituído por um tambor de língua, também chamado tambor de fenda – ou *log drum,* em inglês, ou ainda por um *temple-block*), tambor surdo, pio (vareta tocada por fricção descrita detalhadamente

mais à frente, e não um tipo de apito com som de ave, como o nome sugere), camisão, chocalhos de metal e de madeira. Para um timpanista e três percussionistas ou um timpanista e dois percussionistas, sendo que o timpanista também toca percussão.

É importante ressaltar que o tamborim de samba, o casco de tartaruga, o surdo, o camisão e o bombo fazem parte da montagem de um executante apenas. Essa parte tem início no *animato* da cifra 23 e vai até a cifra 27, em uma seção bastante complexa, com muitas mudanças métricas, seção na qual a percussão conduz ritmicamente a orquestra.

Exemplo 34 – *Choros n.9* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão e tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.4).

Na cifra 53 Villa-Lobos inclui um interessante efeito pela complementação entre o surdo e o tímpano. Os dois primeiros compassos dessa seção repetem-se por mais cinco vezes, até a cifra 54.

Exemplo 35 – *Choros n.9* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão e tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.12).

A seção do segundo compasso da cifra 55 até o primeiro compasso da cifra 56 utiliza o *pio*. Segundo Anunciação (2006, p.36),

> [...] é na realidade um objeto sonoro de caça usado pelo índio, que foi utilizado como instrumento musical por Villa-Lobos... É uma haste fina com cerca de 35 a 45 centímetros, preparada com uma resina própria, para facilitar a fricção e produzir o som necessário. A fricção é feita com um pedaço de pelica muito fina ou flanela também preparadas com a mesma resina. Não é apito. É uma haste de fricção.

E ainda: "Sua entonação tímbrica é semelhante ao pio de uma ave. Não tem afinação determinada e os indígenas os utilizam como chamariz de caça" (ibidem, p.83).

Mas é importante salientar que, embora Villa-Lobos tenha inserido o pio em suas obras pensando no instrumento original indígena, com a grande evolução na fabricação dos pios em forma de apito, que inicialmente eram utilizados para caça e felizmente atualmente são utilizados principalmente por observadores de pássaros, hoje em dia existe uma grande variedade de modelos que reproduzem de forma bastante eficaz os sons de uma vasta gama de pássaros.

Assim, devemos verificar em cada trecho se a finalidade principal do pio é de caráter rítmico ou se se pretende simular um ambiente sonoro que lembre as florestas brasileiras por meio dos sons dos pássaros, como é o caso na sua *Sinfonia X – Ameríndia,* por exemplo. Nesse

segundo caso, o uso dos pios em forma de apitos pode ser uma opção desejável, em virtude de eles obterem resultados mais efetivos do que os rudimentares pios feitos de taquara ou bambu. Mas se o caráter da seção for principalmente de marcação rítmica, como é o caso aqui, o instrumento original é o mais indicado.

Figura 4 – Pio

Foto: Jefferson Collacico

A partir da cifra 57 ocorre um *ostinato* muito interessante nos camisões, que são complementados a partir do sétimo compasso da cifra 58 pelos tímpanos até o fim da seção na cifra 59. Nesse trecho os camisões deveriam ser tocados com as mãos a fim de se obter a sonoridade característica desse instrumento e, portanto, o ideal é que a passagem seja executada por dois percussionistas, para se conseguir o melhor som possível.

Exemplo 36 – *Choros n.9* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão e tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.12).

Outra passagem interessante é a da cifra 67 ao terceiro compasso da cifra 68, em que a escrita do reco-reco pede por pequenas *appoggiaturas* em *legato*, que são executadas com apenas uma "raspada" da baqueta, acentuando-se a nota principal (por um movimento em *accelerando* que se inicia na *appoggiatura* até a súbita parada no tempo). O caxambu, por ser um tipo de atabaque de som grave, normalmente de confecção artesanal, pode ser substituído por um atabaque convencional, uma tumbadora ou uma conga grave, mas lembrando que aqui e em outras obras de Villa-Lobos ele deve sempre ser tocado com a mão, buscando-se o som solto, para obter a sonoridade característica do instrumento.

Exemplo 37 – *Choros n.9* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão e tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.14).

Choros n.12 (1929)

Para um timpanista e dois percussionistas.

Instrumentação de percussão: tímpanos. Percussão I: camisão grande, camisão pequeno, tam-tam, chocalhos (preferencialmente de metal), pandeiro, xilofone, vibrafone, cuíca, prato (c/ baqueta de ferro). Percussão II: bombo, reco-reco, prato agudo, prato grave, tamborim, coco (*wood-block*), tambor grande e prato (c/ baqueta de ferro). Segundo Frungillo (2003, p.245),

> o camisão, é um "tamborete" de uma "pele" entre 16" e 20" de diâmetro, "casco" de madeira entre 2" e 4" de largura. É segurado por uma das mãos e tocado com a outra, usado em festas de "bumba-meu-boi" e "reisado" no Brasil. É chamado também "panderola".

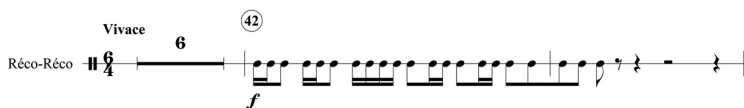
Existe ainda a versão quadrada desse instrumento. Normalmente se aquece a pele em uma fogueira antes de tocar, mas no contexto orquestral pode-se usar uma lâmpada ou mesmo um secador de cabelos para essa função antes dos ensaios e concertos. Aconselha-se fazer um pequeno furo no aro para fixá-lo em uma estante de prato e assim poder posicioná-lo corretamente na montagem.

A seguinte montagem é sugerida para a percussão I: da esquerda para a direita, vibrafone, dois camisões (grave e agudo), prato suspenso (sobre os camisões), xilofone e tam-tam. A cuíca deve ficar montada em posição sobre uma mesinha à direita. Pandeiro, chocalhos e baquetas devem ficar sobre uma mesa colocada de acordo com a preferência do percussionista. Na seção da cifra 10 existe uma passagem importantíssima do vibrafone em caráter *legato*, que deve ser executada utilizando-se a técnica de abafamento com baquetas (técnica conhecida internacionalmente como *mallet dampening)*, mantendo-se o pedal apertado a maior parte do tempo.

Nesta obra os camisões soam melhor se tocados com baquetas de lã ou linha, de dureza média. Na passagem de dois compassos antes da cifra 64, sugerimos duas baquetas de xilofone na mão direita e duas de vibrafone na mão esquerda (para os camisões). Enquanto se tocam os camisões com as baquetas de vibrafone da mão esquerda (um compasso antes da cifra 64), troca-se para a baqueta de tam-tam com a mão direita para tocá-lo na cifra 64. Atenção com a parte do xilofone a partir da cifra 64: é bastante exposta. Os ornamentos devem ser executados muito rapidamente e com pouco peso em relação às notas principais. Nos três últimos compassos da obra o percussionista pode executar os quatro instrumentos (camisão grande e pequeno, xilofone e prato com baqueta de ferro) da seguinte maneira: na mão esquerda, uma baqueta de lã (para os camisões) e uma baqueta de ferro (para o prato). Na mão direita uma baqueta de xilofone para executar o *glissando* de uma oitava (Dó-Dó).

Observações para a percussão II: em um compasso antes da cifra 26, o reco-reco deve estar fixado em uma estante e então se toca o rulo nesse instrumento com uma mão, que também segura uma baqueta de caixa para a resolução no tambor grande (ou ainda uma baqueta de surdo, caso se opte por tocar o tambor grande nesse instrumento), ao

mesmo tempo em que a outra mão toca o bumbo, ambos em dinâmica *fff*. O tambor grande só é utilizado nessa única nota, em uníssono com o bombo. Esse termo é bastante vago, cabendo ao intérprete a decisão pelo tipo de instrumento, que poderia ser tanto um tom-tom quanto um surdo. Na cifra 42, as semicolcheias do reco-reco devem ser tocadas com movimentos alternados, mas buscando sempre o mesmo sentido do movimento nas cabeças dos tempos, de forma a dar consistência e igualdade sonora no fraseado (na opção do autor, esse movimento nos tempos fortes é para a frente).

Exemplo 38 – *Choros n.12* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão II, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d.).

No rulo do prato com baqueta de ferro, de três compassos antes da cifra 46 até o quarto compasso depois dessa cifra, deve-se logicamente utilizar baquetas leves, em virtude da dinâmica *pp*. Na cifra 63, pode-se utilizar uma baqueta de bumbo em uma mão enquanto a outra mão toca as colcheias nos pratos e no tamborim com uma baqueta de caixa.

Observações para os tímpanos: normalmente Villa-Lobos faz uso intenso dos tímpanos, tanto no aspecto rítmico quanto em funções harmônicas e melódicas, com inúmeras mudanças de afinação no decorrer das obras. Este *Choro n.12* não foge à regra, cabendo ao timpanista reconhecer qual a principal função da seção: se rítmica, ressaltar a articulação; se harmônica, tratar com cuidado do timbre e afinação; se melódica, dar a devida ênfase ao fraseado, combinado com uma perfeita afinação. Logicamente, muitas vezes essas funções se fundem, tornando a experiência de tocar os tímpanos extremamente complexa.

No início da obra, a primeira frase tem caráter eminentemente rítmico, portanto a articulação deve ser destacada utilizando baquetas mais duras. Já no *ostinato* melódico que se inicia no sexto compasso da

cifra 1, as quatro notas (Lá, Si, Dó e Ré) devem ser tocadas de forma bastante *cantabile* e ressaltando as variações de dinâmica indicadas. Em três compassos antes da cifra 54, reconhecemos uma célula rítmica derivada do samba que é executada em *ostinato* sobre a nota Si. O timpanista deve, portanto, procurar aproximar-se ao máximo desse estilo rítmico. Atenção a partir do nono compasso da cifra 84, uma seção em 7/8 (*poco meno*), na qual o tímpano grave (nota *Sol*) repete um *ostinato* de uma semínima pontuada que atravessa os compassos voltando ao mesmo lugar somente a cada três compassos.

Exemplo 39 – *Choros n.12* de Villa-Lobos, parte cavada de tímpanos, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.6).

Bachianas brasileiras n.2 – 4o Movimento: Toccata – O trenzinho do caipira (1930)

Instrumentação de percussão: tímpanos, ganzá, chocalhos, *raganella* (matraca), reco-reco, *tamburello* (pandeiro), *tamburo acuto* (caixa-clara). Para um timpanista e ao menos quatro percussionistas.

Esta obra é um clássico da música orquestral brasileira e faz extenso uso da percussão, que simula em grande parte os sons e a cadência do trem. Essa *Toccata* é bastante programática, representando uma viagem de trem, desde a partida, até sua parada final. Portanto, no início deve-se procurar uma sonoridade sutil e leve, pois os instrumentos de percussão simulam os sons da locomotiva a vapor em início de movimento. Revela-se então um *accelerando* escrito na percussão e nos tímpanos até a cifra 2, quando a percussão estabelece e deve manter o tempo, que representa a velocidade de cruzeiro atingida pelo "trem".

Nos tímpanos, a partir da cifra 2, as *appoggiaturas* acentuadas devem ser tocadas como uma semifusa anterior ao tempo, como escrito na volta da seção na cifra 10. É importante um som seco nessas notas. O reco--reco deve ter um comprimento suficiente para produzir sons longos e *legati* (principalmente no início e no final da obra). A partir da cifra 10 até a cifra 17, existe um *ostinato* formado pelo reco-reco, chocalho e tímpanos. No reco-reco, há uma sequência de semicolcheias com *sforzandos* nas segundas semicolcheias. É importantíssimo que tanto o timpanista mantenha seu pulso nos tempos fortes quanto o chocalho mantenha os contratempos nas segundas e quartas colcheias. Só assim é possível ter uma base sólida sobre a qual o reco-reco pode deslocar a acentuação para a segunda semicolcheia sem destruir toda a condução rítmica.

Exemplo 40 – *Bachianas brasileiras n.2 – O trenzinho do caipira,* de Villa-Lobos, parte cavada de percussão, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (1977, p.4).

Uma das grandes dificuldades nessa obra, principalmente para aqueles que nunca a tocaram antes, reside na contagem dos compassos, uma vez que a atual edição deixa muito a desejar e não existem guias dos solos na grade da percussão, que é extremamente repetitiva. Portanto, é sensato que o percussionista anote suas observações (entradas de instrumentos etc.) preferencialmente antes do primeiro ensaio, por meio de consulta à partitura geral ou até mesmo ouvindo gravações.

No final do movimento, reverte-se o processo e acontece agora um grande *ritardando* escrito a partir da cifra 17, com os tímpanos, o reco--reco e o chocalho, representando a redução da velocidade do trem até sua completa parada. Além da precisão rítmica da seção, é importantíssimo o equilíbrio de dinâmica entre os vários instrumentos do naipe.

Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte – Oratório (1937)

Instrumentação da percussão: tímpanos, tam-tam, reco-reco, *chucalho* [sic] de coco e de madeira, folha de flandres, gongo, pratos, pio, tambor surdo, pandeiro, tambor indiano, coco, trocano, xilofone. Para um timpanista e ao menos quatro percussionistas. A obra é dividida em dois movimentos: *Procissão da cruz* e *Primeira missa no Brasil.*

O coco pode em última instância ser substituído por um *temple block*. O trocano é um tambor de fenda grave e portanto, também conhecido como tambor de língua ou *log drum* (em inglês). A folha de flandres também é conhecida como folha de zinco (*thunder sheet,* em inglês) e produz uma sonoridade que pode assemelhar-se ao trovão. Segundo Frungillo (2003, p.329),

> o tambor indiano é um tambor indefinido que expressa o desejo do compositor em ver executado qualquer tipo de "tambor" que lembre (na sonoridade e no visual) um instrumento primitivo. Se puder ser utilizado um instrumento realmente indígena tanto melhor, mas na prática é substituído por outro instrumento a critério do "instrumentista".

Já segundo Andrade (1998, p.42), é um "tambor confeccionado a partir de troncos de árvore escavados, sendo uma das extremidades coberta por pele animal. Pode ser feito também de argila, com a pele animal presa na parte superior".

O pandeiro deve ser preparado para rulos com o polegar, ou seja, o executante deve passar cera de abelha ou breu na pele do instrumento, pois existe uma longa seção de rulos em dinâmica *piano* em uníssono com o chocalho que vai da cifra 43 ao sétimo compasso da cifra 45. A função do pio nesta obra é principalmente rítmica e não de efeito. Assim, da mesma forma que no *Choros n.9*, o uso do pio de origem indígena indicado por Villa-Lobos certamente é mais indicado do que os pios em forma de apito.

Apesar de utilizar vários instrumentos de percussão brasileiros, no geral, a parte de percussão dessa obra não requer atenção especial em

termos técnicos, com exceção da interessantíssima parte de xilofone do segundo movimento, *Primeira missa no Brasil*. Os arpejos no início desse movimento são extremamente expostos e embora seja possível tocar essa seção com duas baquetas, a melhor solução técnica aqui é executar todo o trecho inicial com quatro baquetas.

Exemplo 41 – *Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte – Oratório,* de Villa--Lobos, parte cavada de xilofone, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.2).

O uso de quatro baquetas na seção da cifra 23 ao final da cifra 25 é útil para diminuir a movimentação lateral dos braços durante os saltos. A partir das sextinas da cifra 32 deve-se optar pelo uso de duas baquetas.

Exemplo 42 – *Descobrimento do Brasil – 4ª Suíte – Oratório,* de Villa--Lobos, parte cavada de xilofone, orquestra.

Fonte: Villa-Lobos (s. d., p.2).

5
O USO IDIOMÁTICO DOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DE PERCUSSÃO BRASILEIROS

Após Villa-Lobos, vários compositores já utilizaram os instrumentos brasileiros de percussão no contexto orquestral, mas poucos ousaram explorar mais profundamente seus recursos. Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e portanto de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores limitam-se a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente fará com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada. Porém, ao fazer isso, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico sobre muitos instrumentos de percussão ditos "populares" como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o repinique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim etc. varia muito entre os percussionistas.

Os percussionistas orquestrais são (ou deveriam ser) especialistas nos instrumentos "clássicos" da percussão. Portanto, eles já devem ter o domínio de uma grande quantidade de instrumentos, com técnicas e especificidades bastante diferentes, como tímpanos, caixa-clara, os teclados de percussão (xilofone, *glockenspiel*, vibrafone, marimba e

campanas), bumbo sinfônico, pratos (de choque e suspenso), triângulo, pandeiro e castanholas, apenas para citar aqueles instrumentos que são mais utilizados nas orquestras e que por isso mesmo são normalmente incluídos nas audições de percussão orquestral. Isso de forma alguma exclui a possibilidade de eles também tocarem outros instrumentos, de percussão ou não.

No Brasil, devido a nossa forte herança rítmica, muitos percussionistas orquestrais iniciaram seus estudos musicais no meio popular, ou incluem posteriormente essa experiência em algum estágio de seus estudos. Com isso, alguns são excelentes bateristas e outros também têm uma boa bagagem dessa cultura popular, incluindo a técnica e os estilos de vários instrumentos populares de percussão. Porém, esse conhecimento varia muito individualmente e inclusive geograficamente, sofrendo influência da cultura local, já que a princípio, essas habilidades, apesar de úteis e desejáveis para o percussionista orquestral brasileiro, não são prerrogativas normalmente cobradas nas audições orquestrais.

Portanto, confiar apenas na famosa ginga do percussionista brasileiro pode ser perigoso, tanto para o compositor, que pode ter sua música tocada de forma inapropriada, quanto para o intérprete, que muitas vezes não tem na partitura os elementos mínimos necessários para compreender a intenção do compositor. Além disso, no caso de uma obra dessa natureza ser tocada no exterior, provavelmente a parte da percussão seria tocada exatamente como escrita, ou seja, apenas a figura rítmica básica sem nenhuma articulação que lembre, mesmo que remotamente, o ritmo pretendido pelo compositor, como já foi testemunhado por diversas vezes.

Como exemplo, pode-se imaginar que o compositor intencione um ritmo de samba no pandeiro e escreva portanto uma sequência de oito semicolcheias num compasso 2/4, com sinal de repetição de compasso ao longo do trecho representado. Se o percussionista for brasileiro, pode-se supor (mas não garantir) que automaticamente ele compreenderá a intenção do compositor, mesmo que seja tocando um ritmo de condução básico. Já no exterior, poucos percussionistas teriam a compreensão das variações tímbricas inerentes à interpretação desse ritmo no pandeiro. Aliás, provavelmente os problemas já começariam na

escolha do instrumento, uma vez que o nosso pandeiro, que tem apenas uma fileira de platinelas e um som mais seco, difere enormemente do típico pandeiro orquestral, que tem em geral duas fileiras de platinelas e uma sonoridade muito mais cheia, inadequada à execução do samba.

Dessa forma, a escrita para um naipe de percussão de uma orquestra sinfônica tradicional difere da escrita da bateria e da percussão popular num contexto de *big-band* ou orquestra de música popular, nas quais os bateristas e percussionistas populares são treinados para reconhecer e tocar os diferentes ritmos que são mencionados nominalmente no início de suas partes. Essas partes normalmente contêm, além da descrição do ritmo, apenas a marcação da quantidade de compassos de condução, as pausas e os *fills* (momentos em que o baterista e/ou percussionista preenche com solos curtos uma frase), além dos eventuais ritmos solo ou em uníssono com a banda/orquestra que o compositor ou arranjador escreveu, deixando por conta dos intérpretes a escolha das articulações nos ritmos e muitas vezes até dos instrumentos (no caso do baterista). Isso, dentro do estilo, é desejável, pois os intérpretes ficam mais livres para criar e interagir com os outros músicos.

Com isso não pretendemos diminuir o valor artístico desses grupos, muito menos de seus integrantes, mas simplesmente apontar as diferenças idiomáticas inerentes a cada tipo de conjunto musical, uma vez que a criatividade, o conhecimento profundo dos vários ritmos e a capacidade de improvisação, entre outros requisitos, são necessários para uma boa performance nesse idioma musical.

Ao escrever uma parte para um instrumento com uma técnica muito específica e que não esteja normalmente inserido no naipe da percussão orquestral tradicional, o compositor corre o risco de não ter quem o toque adequadamente, como comprovou o compositor Rubens Ricciardi (2003, p.24), referindo-se à parte da cuíca de *Candelárias*: "... certa vez, quando esta obra foi executada no Canadá, eu mesmo acabei tocando o solo de cuíca, já que o percussionista canadense nem tinha por onde começar". Nesse caso, apesar de a escrita estar clara na obra, o percussionista canadense não tinha o domínio técnico para conseguir extrair do instrumento as variações de altura que a parte requer. Por um lado, talvez possa até ter faltado um pouco de empenho daquele

percussionista, pois se ele tivesse pesquisado e praticado um pouco mais o instrumento, e com as informações que o próprio compositor com certeza lhe passou, seria possível realizar uma execução aceitável. Mas esse é um pensamento de um percussionista brasileiro, que já teve contato anterior com a cuíca e portanto conhece o idiomatismo característico do instrumento e sua base técnica.

Por outro lado, para compreender melhor a situação desse percussionista canadense, basta colocar uma situação hipotética semelhante, na qual um percussionista brasileiro tivesse que tocar uma parte de tabla indiana, que é um instrumento de técnica bastante peculiar e de difícil assimilação, e com o qual nunca teve contato. Mesmo que a escrita estivesse padronizada nos moldes ocidentais, dependendo da complexidade da obra e do tempo disponível para a preparação, dificilmente ele seria capaz de executar a peça a contento, isso por não ter o domínio técnico e idiomático desse instrumento.

Além das dificuldades técnicas peculiares a cada instrumento típico brasileiro, existe a problemática muito comum de uma notação gráfica deficiente, uma vez que boa parte do conhecimento técnico e estilístico sobre esses instrumentos é transmitido tradicionalmente de forma oral, ou seja, por meio da audição e da imitação. Com isso, não existe uma grafia padronizada e boa parte dos compositores acaba escrevendo, muitas vezes, de uma forma que pode levar a uma compreensão inadequada do texto musical pelo intérprete.

Logicamente que se já é difícil para os percussionistas conhecerem profundamente tantos instrumentos, pode-se imaginar o desafio para um compositor não percussionista. Ninguém espera que os compositores conheçam todos os instrumentos de percussão, mas que ao menos pesquisem mais profundamente aqueles para os quais escrevem. Da mesma forma que um compositor, quando compõe para violino, deve conhecer sua extensão, sonoridade, as características de arcada, os efeitos possíveis como *pizzicatos*, harmônicos, sons possíveis em cordas duplas etc., no caso de um instrumento de percussão, eles deveriam buscar a maior quantidade de informações a fim de enriquecer o seu vocabulário idiomático para esse instrumento. Certamente o resultado composicional só teria a ganhar.

Uma sugestão para uma solução intermediária (caso essa parte de percussão seja dentro de um estilo rítmico tradicional) seria inserir uma notação bem detalhada do ritmo pretendido, deixando claro que se o intérprete tiver familiaridade com o instrumento e o ritmo mencionados, ele pode ter a liberdade para acrescentar variações, dentro do estilo. Dessa forma, os percussionistas que têm conhecimento do ritmo em questão podem contribuir e tocar de forma mais orgânica, o que é sempre desejável em qualquer estilo de música, mas essencial naquelas que remetam a uma música de caráter popular. E ao mesmo tempo, aqueles percussionistas (principalmente os estrangeiros) que porventura não tenham intimidade com esse instrumento e/ou esse ritmo podem ter um ponto de partida para tocar dentro do estilo pretendido pelo compositor.

Mas notamos que muitas vezes falta ao compositor o conhecimento de informações básicas a respeito desses instrumentos. Esse assunto é bastante complexo e envolveria um enorme esforço dos compositores e mudanças até mesmo nos currículos das escolas de música no sentido de aprimorar o conhecimento e o ensino das características e possibilidades sonoras dos instrumentos de percussão típicos brasileiros e dos sistemas de escrita já desenvolvidos para eles, normalmente por percussionistas.

Como foi visto no primeiro capítulo, os manuais de orquestração de até a metade do século XX são muito defasados em termos de informações sobre a percussão. Devido à enorme variedade de instrumentos de percussão, mesmo os mais ecléticos percussionistas têm limitações técnicas em alguns instrumentos. Ninguém consegue dominar todos os instrumentos com fluência. Todos têm suas predileções e facilidades, assim como o inverso também é verdadeiro. Mas o contexto musical é essencial no aprendizado dos instrumentos étnicos, sejam eles brasileiros ou de qualquer outro país. Não basta aprender a técnica desses instrumentos se não se conhecer também o estilo musical em que são empregados.

A título de exemplificação, percebe-se que um percussionista que conhece bem o samba normalmente tem desenvoltura ou no mínimo facilidade em quase todos os instrumentos de percussão utilizados

nesse estilo, justamente por conhecer o idioma em que esses instrumentos estão inseridos. Os tipos de frases, de acentuações e síncopas características do estilo, os breques, as diferentes funções de cada instrumento, o equilíbrio de dinâmica entre os vários instrumentos e suas inter-relações, isso para não entrar no mérito das questões socioculturais envolvidas. Tudo isso soma no conhecimento da linguagem do samba. A técnica nunca será completa sem o conhecimento apropriado do idioma. E o idioma e as características técnicas de execução juntos formam o chamado "idiomatismo" do instrumento.

Quanto à notação, o uso de instruções extras para a indicação dos instrumentos e dos efeitos de articulação e/ou tímbricos desejados, também conhecidas como "bulas", é parte do cotidiano do percussionista contemporâneo. O sistema de notação musical tradicional foi eficiente para a notação da música para percussão utilizada até o início do século XX, pois consegue representar bem três parâmetros da música: altura, duração e intensidade. Apesar de também existirem nesse sistema alguns sinais de articulação, eles são insuficientes para representar toda a extensa possibilidade tímbrica da percussão. Assim, o uso das bulas torna-se necessário quando se utilizam muitos instrumentos diferentes e/ou diversos tipos de baquetas, locais de toque, tipos de articulações etc. Dessa forma, o compositor deve escolher se utilizará um pentagrama ou outro tipo de arranjo gráfico, e indicar o símbolo para cada instrumento e/ou efeito desejado.

O pandeiro brasileiro

Ninguém melhor do que o instrumentista para conhecer profundamente os recursos do seu instrumento, e assim é com a percussão. Para exemplificação desse tema será utilizado aqui o pandeiro brasileiro, que é o símbolo do instrumento de percussão típico brasileiro. Segundo Frungillo (2003, p.244-5),

> *Pandeiro* – nome de provável origem no latim tardio "*pandorius*", e derivado do grego "*Pandoûra*" ou "*Pandourium*". É um "tamborete" com

> "platinelas" difundido praticamente em todo o mundo. Possui uma "pele" presa a um "casco" feito de madeira ou metal, podendo ser encontrado também de bambu *(bambusa vulgaris)* e "cabaça". Nesse "casco" são presos materiais (geralmente de metal) que produzem som pelo entrechoque quando o instrumento é sacudido. Podem ser argolas que se entrechoquem ou se choquem contra o "casco", "guizos", mas o mais comum é que sejam encaixados pares de pequenos discos metálicos ("platinelas") em pinos atravessados perpendicularmente em fendas abertas em torno no "casco". São encontradas citações desde os tempos bíblicos, quase sempre tocados por mulheres. O instrumento é basicamente segurado pelo "aro" com uma das mãos e percutido com os dedos ou a outra mão inteira. O efeito de "rulo" é obtido sacudindo-se a mão que segura o instrumento ou pela fricção de um ou 2 dedos da outra mão sobre a "pele", de modo que as "platinelas" produzam efeito de "tremolo". São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no "samba" e no "choro", uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano. No ocidente suas dimensões estão relativamente padronizadas entre 9" e 12" de diâmetro, "casco" com cerca de 2" de altura. No Brasil o "pandeiro" tem geralmente entre 10" e 12" de diâmetro [...].

Assim, apesar de o pandeiro praticamente ser encontrado no mundo todo em vários formatos e tamanhos, e existirem citações e gravuras desse instrumento desde a Antiguidade, o pandeiro chegou ao Brasil pela herança árabe na Península Ibérica, que ficou vários séculos sob influência daquela cultura. Mas devido à possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão do grave solto até o agudo, obtido com o tapa *(slap),* mais a sonoridade metálica e aguda das platinelas (soalhas), ele acabou sendo utilizado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o choro, o frevo etc.

Dentro do universo da percussão típica brasileira, é o instrumento que tem maior popularidade e também o que mais evoluiu tecnicamente, devido a sua versatilidade e aplicabilidade em vários ritmos, sendo que os pandeiristas brasileiros já criaram técnicas aplicadas em

ritmos que extrapolam até mesmo a esfera nacional, como o funk, o rock, o reggae etc. Apesar de poder ser utilizado em praticamente todos os ritmos brasileiros, como o maxixe, o frevo, o baião, o maracatu e a marchinha carnavalesca, entre outros, é certamente no samba e no choro que esse instrumento encontra sua maior identificação. Outro fator que contribuiu para sua difusão em nossa cultura é sua fácil portabilidade em comparação à maioria dos instrumentos de percussão, o que é sempre desejável, mas foi especialmente útil no início do século XX, se lembrarmos a perseguição sofrida pelos sambistas daquela época. Em Pereira (2003, p.18):

> Cantado e louvado por tantos, ele (o samba) foi e é rejeitado, sendo ainda acusado por tantos outros – música "de negro", "de pobre", "cafona". É bom não esquecer o famoso "é proibido batucar" que aparece em tantos bares – *de portugueses,* dizem os inimigos da proibição – ou a perseguição policial de que foram vítimas, no começo do século, tanto o samba quanto os sambistas. Ainda nos tempos da escravidão, a localização obrigatória do *batuque* ao lado da senzala e sua recusa junto à casa grande parece também apontar para a mesma questão da *rejeição,* por segmentos sociais hegemônicos, do que se poderia chamar de uma das bases rítmicas do samba.

O depoimento de um "mulato-escuro" de 87 anos, compositor e músico carioca, exemplifica melhor essa questão. Ainda em Pereira (2003, p.18):

> Minha mãe sempre fazia festa para reunir os meus colegas e amigos de origem. A festa durava às vezes dias e dias. Tinha comes e bebes e não faltava o baile na sala de visita, o samba-raiado na sala dos fundos e a batucada no terreiro. Para fazer a festa, minha mãe ia buscar o alvará na polícia: negro só se reunia para brigar, para fazer malandragem. Mesmo com autorização, a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando a polícia "apertava" a gente num canto, a gente ia para o outro. Nós fazíamos samba na planície. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil esconder. É por isso que muita gente pensa que samba nasceu no morro. (...) Um dia de maio do ano de 1918 eu

> estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque ela achava que preto era briguento, fazia capoeira e o instrumento de percussão servia como arma. Ignorância!

A partir de depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) por João da Bahiana (João Machado Guedes), nascido no Rio de Janeiro em 1887 e falecido também naquela cidade em 1974, pode-se concluir que ele foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba, por volta de 1895. A seguir, um trecho desse depoimento (*Dicionário Cravo Albin*, s. d.):

> na época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos quando eu tinha oito anos de idade e era Porta-machado no "Dois de Ouro" e no "Pedra do Sal". Até então nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior.

É importante mencionar os nomes de alguns dos mais notórios instrumentistas, muitos deles também compositores e cantores que, ao longo do tempo, inovaram no estilo e no requinte de performance levando a técnica do pandeiro brasileiro ao elevado estágio de desenvolvimento em que se encontra atualmente. A seguir serão citados, por ordem cronológica de nascimento, os nomes artísticos desses percussionistas que atuam ou atuaram na MPB e/ou na música instrumental brasileira e que, na opinião do autor, foram os principais responsáveis em ajudar a popularizar e a desenvolver a linguagem desse importante instrumento, e alguns dos artistas mais significativos com quem atuam ou atuaram:

- João da Bahiana (Rio de Janeiro, 1887 - Rio de Janeiro, 1974): Pixinguinha, Clementina de Jesus, Radamés Gnatalli.
- Russo do Pandeiro (Rio de Janeiro, 1913 - Rio de Janeiro, 1945): Benedito Lacerda, Carmem Miranda.
- Jackson do Pandeiro (Alagoa Grande, PB, 1919 - Brasília, DF,

1982): instrumentista, cantor e compositor.

- Mestre Marçal (Rio de Janeiro, 1930 - Rio de Janeiro, 1994): Beth Carvalho, Chico Buarque, Alcione.
- Jorginho do Pandeiro (Rio de Janeiro, 1930): Jacob do Bandolim, Época de Ouro, Regional do Canhoto, Paulinho da Viola.
- Bira Presidente (Rio de Janeiro, 1937): Fundo de Quintal, Beth Carvalho, Nara Leão, Paulinho da Viola.
- Airto Moreira (Itaiópolis, SC, 1941): Sambalanço Trio, Quarteto Novo, Return to Forever, Miles Davis.
- Carlinhos Pandeiro de Ouro (Rio de Janeiro, 1943): Emilinha Borba, Ataulfo Alves.
- Nereu (Rio de Janeiro, 1945): Trio Mocotó.
- Beto Cazes (Rio de Janeiro, 1955): Joel Nascimento, Radamés Gnatalli, Zé Renato, Nó em Pingo D'Água, Baticum.
- Celsinho Silva (Rio de Janeiro, 1957): Nó em Pingo D'Água, Paulinho da Viola, Radamés Gnatalli.
- Guelo (Belo Horizonte, 1960): Zizi Possi, Joyce, Banda Mantiqueira, Duo Ello.
- Marcos Suzano (Rio de Janeiro, 1963): Lenine, Sting, Zizi Possi, Pandemonium.

Existe hoje um grande número de excelentes pandeiristas mais jovens que se beneficiaram desse legado. Infelizmente muitos estudantes de percussão não têm um conhecimento mais profundo da história da música popular brasileira, muito menos da trajetória evolutiva desse instrumento, o que levaria a uma compreensão do estilo dos precursores que abriram caminho ao atual nível técnico de performance a que chegou o pandeiro.

Uma forma de ensino do pandeiro que se tornou popular é a vídeo-aula, uma vez que o sistema tradicional de transmissão desse conhecimento é oral. Felizmente, alguns percussionistas também vêm desenvolvendo e publicando métodos que demonstram as inúmeras formas de execução do pandeiro brasileiro, com todos os recursos tímbricos inerentes e sistemas de escrita que passam ao leitor/intérprete todas essas variações de articulação. Esses métodos são fontes

riquíssimas de informação para os compositores interessados em aprender tanto os recursos técnicos quanto as notações mais eficientes para representá-los.

Mesmo sendo o instrumento de percussão mais popular no Brasil, é importante frisar que ainda não existe uma padronização unificada da escrita para o pandeiro brasileiro. Existem vários métodos, nos quais cada autor criou um sistema notacional de acordo com os recursos tímbricos utilizados. Mas em qualquer sistema será necessária uma descrição ou bula inicial para indicar a representação gráfica dos sons (timbres e articulações) pretendidos. Isso, apesar de não ser nenhum impedimento definitivo, pode ser um obstáculo na interpretação do texto musical, pois para cada método o percussionista tem que se adaptar a uma diferente grafia. Pensando nisso, alguns percussionistas têm se preocupado em procurar estabelecer um sistema de notação mais universal, a fim de facilitar a compreensão de compositores e intérpretes.

No momento, podemos definir dois modelos de escrita que geraram seguidores que os adotaram. Um dos modelos foi desenvolvido por Luiz Almeida da Anunciação em seu livro *A percussão dos ritmos brasileiros (sua técnica e sua escrita) – o pandeiro estilo brasileiro* (s. d.). A partir do modelo notacional de Anunciação, e logicamente utilizado por ele em suas próprias peças e métodos de pandeiro, podemos citar outros trabalhos que seguem esse sistema:

BOLÃO (2003). *Batuque é um privilégio.* Este é um método de percussão brasileira que aborda vários ritmos e instrumentos brasileiros como pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, repique de anel, tantã, repique de mão, caixa, tarol, repinique (repique), chocalho e bateria. E encontramos também as seguintes peças de compositores brasileiros:

- Luiz de Almeida Anunciação, *Divertimento para pandeiro*, *Duo para xilofone e pandeiro* e *Dança – para Pandeiro brasileiro e Oboé*;
- Rodolfo Cardoso, *Maracatrio – Trio de percussão*; *Estudo n.1 para pandeiro*;
- Nelson de Macedo, *Caatingando – para flauta, cavaquinho, violão, fagote e pandeiro*;
- José Siqueira, *Suíte nordestina – para orquestra.*

Já a partir do modelo de Carlos Stasi, temos os seguintes métodos que adotaram o seu sistema notacional:

- Gustavo Vinícius S. de Carvalho e Luiz Roberto Cioce Sampaio, *Estudos e peças para pandeiro brasileiro* (2008);
- Vina Lacerda, *Pandeirada brasileira* (2007);
- Luiz Roberto Sampaio e Victor Camargo Bub, *Pandeiro brasileiro*. Volume 1 (2004);
- Luiz Roberto Cioce Sampaio, *Pandeiro brasileiro. Volume 2* (2007).

Anunciação propõe o uso de duas linhas que comportam a representação das cinco articulações básicas produzidas pela mão direita com a seguinte distribuição, contada de baixo para cima:

- abaixo da primeira linha: polegar
- primeira linha: base da mão
- espaço entre as linhas: ponta dos dedos
- segunda linha: tapa de mão
- acima da segunda linha: efeitos (rulo: *tr*, *glissando* na membrana: ⟍, *rim-shot* de dedo: +)

Anunciação ainda prevê o efeito de *staccato* metálico (toca-se a platinela/soalha com o dedo): notado com a indicação "cast." numa linha suplementar inferior. Além disso, é utilizada uma linha suplementar inferior com a indicação "membrana" que traz uma rítmica independente para representar o abafamento da pele com o dedo da mão esquerda. Com esse sistema é possível representar eficazmente o momento do abafamento e a duração exata da ressonância da pele, apesar de dificultar a leitura, uma vez que existem dois sistemas rítmicos paralelos para interpretar. Eventualmente se pode também utilizar essa ou mais uma linha suplementar inferior para notar o movimento independente das platinelas (soalhas) por meio do movimento de rotação do pulso, enquanto a mão direita toca as outras articulações. Nesse caso, a indicação no início dessa linha é "soalhas". Anunciação convencionou o símbolo ⊓ sobre a primeira nota para indicar o movimento inicial para a direita, e ∨ para a esquerda. E da mesma forma pode-se notar o efeito de "vai e vem" (para a frente e para trás) das soalhas, que obtém um resultado sonoro mais delicado, utilizado-se essa mesma linha com a abreviatura "S. Tg." (soalhas tangidas).

Outros recursos, chamados pelo autor de articulações secundárias, também são utilizados mediante símbolos gráficos acrescidos às notas das articulações básicas. São eles: polegar no centro (adição do sinal + sobre a nota correspondente), grave com a ponta dos dedos (adição de ° sobre a nota correspondente), tapa de ponta de dedos (adição de + sobre a nota correspondente).

O outro sistema, desenvolvido pelo percussionista e compositor Carlos Stasi para notar suas próprias peças, propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo em que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha, na qual os sons graves (solto ou abafado) produzidos pelo polegar estão grafados abaixo da linha, e os sons graves produzidos pela ponta dos dedos (abafado e solto) estão grafados acima da linha. E os sons das platinelas, sem o grave da pele, produzidos tanto pela ponta dos dedos quanto pela base da mão utilizam hastes sem a cabeça da nota, mas o primeiro está grafado acima da linha e o segundo tocando a linha.

Dessa forma, estes são os sinais convencionados por Stasi em seu sistema notacional:

- haste acima da linha sem tocá-la: ponta dos dedos na borda (som das platinelas)

- haste acima da linha, mas tocando-a: base da mão na borda (som das platinelas)

- nota abaixo da linha: polegar solto

- • sobre a nota abaixo da linha: polegar abafado (abafamento realizado pelo polegar ou dedo do meio da mão esquerda)

- **x** abaixo da linha: tapa de polegar

- nota acima da linha: grave de ponta de dedos

- • sobre a nota acima da linha: grave de ponta de dedos abafado (abafamento com polegar ou dedo do meio da mão esquerda)

- **x** acima da linha: tapa de mão (*slap*)

- ***tr*** sobre haste acima da linha: rulo

Como para cada timbre, inclusive abafado ou solto, já existe um sinal correspondente, nesse sistema notacional não existe a necessidade de uma linha separada para anotar o efeito do abafamento da mão esquerda, o que dinamiza bastante a leitura. Apesar de não ter a espe-

cificidade da duração do abafamento como no sistema de Anunciação, é bastante eficiente para a representação dos ritmos pretendidos.

Esses dois modelos poderão ser mais bem compreendidos pela comparação dos sistemas notacionais feita no Quadro 1 e também pelos exemplos musicais 43 e 44. Apesar de não pretendermos fazer uma comparação gratuita no sentido de eleger qual dos dois é o melhor sistema, até mesmo porque existem situações em que cada metodologia é mais apropriada, sentimos a necessidade de colocar algumas observações com a finalidade de colaborar no desenvolvimento desse importante tema, deixando claro o respeito por esses dois profissionais e pela importância do trabalho por eles realizado.

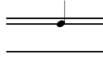
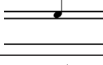
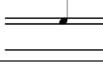
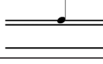
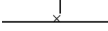
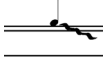
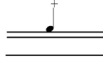
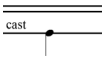
É importante observar que os autores que se basearam no sistema notacional de Stasi fizeram em seus métodos uma alteração de sua grafia original: em vez de utilizarem o sinal de *staccato* para indicar as notas de polegar abafado e grave de ponta de dedos abafado, eles modificaram a notação para essas articulações, utilizando o sinal de parênteses ( ) ao redor da cabeça da nota. Mas em nossa opinião, assim como na opinião de Stasi, esse sinal, além de não ser típico da escrita musical, ocupa espaço horizontal, o que pode dificultar tanto a escrita quanto a leitura, principalmente em passagens mais complexas.

Além disso, a utilização das hastes indicativas dos sons de platinelas produzidos pela base da mão e da ponta de dedos, por não utilizarem a cabeça da nota, já denotam uma função de marcação de acompanhamento, tornando mais clara a visualização das articulações principais, produzidas pelos sons graves da membrana solta ou abafada (de polegar ou ponta de dedos), cujas notas representativas são escritas com cabeças. As nove articulações tímbricas e suas representações gráficas aqui mencionadas foram as adotadas pelos autores que se basearam nessa escrita, mas o sistema de Stasi pode ser acrescido de outros sinais de acordo com a necessidade de suas próprias composições.

Já o sistema de Anunciação é bastante elaborado e complexo, uma vez que diferencia doze tipos de articulações distintas, além de propor até mesmo, quando necessário, o uso de uma linha suplementar para o efeito de condução das soalhas (platinelas) associadas às articulações

executadas pela mão direita, o que é excelente. Uma única observação reside no fato de que sua escrita, para distinguir o som do polegar abafado do solto, privilegia o movimento em vez do som, o que faz com que o intérprete não consiga de imediato visualizar na grafia o som intencionado: é necessário interpretar a somatória de duas linhas rítmicas independentes para chegar ao som pretendido. Ou seja, ainda é possível ler, mas essa complexidade pode atrapalhar a reação e, potencialmente, prejudicar a interpretação. Nesse quesito, uma sugestão para facilitar a escrita e a leitura é diferenciar a grafia dos sons do polegar abafado e solto, como propõe Stasi, mas utilizando o sinal ° sobre a nota referente (como Anunciação já utiliza para representar o som solto da ponta de dedos) e incluir, quando necessário, um sinal de travessão do mesmo tipo utilizado para indicar o pedal do vibrafone, de forma que se possa representar a duração da *sonoridade* do pandeiro sem abafamento, em vez de utilizar uma linha rítmica independente para notar o *movimento* do dedo da mão esquerda abafando a pele. Dessa maneira, a escrita ficaria vinculada apenas à representação do som e não do movimento, facilitando bastante a compreensão e a leitura.

A questão da notação da especificidade da duração da articulação do polegar solto depende muito do grau de controle que o compositor pretende em sua obra. Dentro de uma linguagem baseada no idioma popular a fluência é importante para a caracterização do estilo; portanto, um sistema que prioriza a anotação dos movimentos das mãos mais do que a sonoridade resultante pretendida aumenta a complexidade da leitura e pode atrapalhar a performance. Mas se o compositor pretende um rigor profundo no controle tímbrico, o que pode ser o caso principalmente em obras de caráter mais "erudito", mesmo utilizando um instrumento de origem popular, então ele pode eleger um sistema notacional que represente fielmente todas essas variações. A nossa proposta vem no sentido de facilitar essa notação, mas procurando manter as importantes qualidades inerentes a esse sistema.

Como vimos anteriormente, o sistema de Anunciação também prevê a possibilidade da notação do som exclusivo das platinelas na linha suplementar inferior, seja no movimento rotacional, com a indicação "soalhas", ou no movimento horizontal com a indicação "S. Tg." –

soalhas tangidas. Mas sem de forma alguma tirar o mérito do autor por idealizar essa notação, essa linha pode ser adicionada facilmente em qualquer outro sistema notacional, no caso de o compositor pretender incluir esse efeito. O mesmo acontece com os efeitos de "*glissando* na membrana", "*rim-shot* de dedo" e "*staccato* metálico". Dessa forma, para melhor exemplificação das notações, foi elaborado um quadro descritivo e comparativo com os sinais utilizados nesses dois sistemas.

É importante mencionar que nesse quadro foi feita uma pequena alteração no sistema de Stasi, referente à representação do rulo de dedo, cujo sinal *tr* foi colocado sobre a nota com cabeça acima da linha, em vez da haste sobre a linha sem tocá-la, de forma a deixar os sinais de hastes sem cabeça representando apenas os sons de condução da platinela, uma vez que o rulo de dedo é tocado sobre a membrana. E também incluímos as outras três articulações do modelo de Anunciação que não estavam previstas nesse sistema, de forma a poder transcrever fielmente as obras que utilizarem todas as articulações previstas por Anunciação:

1 - mantivemos o símbolo do *glissando* à frente da nota

2 - para o efeito da platinela solo (*staccato* metálico) colocamos o sinal + acima da nota, cuja cabeça está sobre a linha

3 - Para o efeito do *rim-shot* de dedos (tocar a borda do pandeiro com o dedo indicador ou médio paralelo à pele), utilizamos o sinal + sobre a nota acima da linha.

Quadro 1 – Quadro comparativo dos sinais utilizados nos sistemas notacionais de Anunciação e Stasi

Anunciação	Stasi	Articulação
		Ponta dos dedos
		Base da mão
		Grave solto – polegar
		Grave abafado – polegar
		Grave solto – ponta de dedos
		Grave abafado – ponta de dedos (tapa de ponta de dedos)
		Tapa (slap)
tr	tr	Rulo de dedo
+		Tapa de polegar
		*Glissando**
+	+	*Rim-shot* de dedos*
cast	+	*Staccato* metálico*

* Articulações previstas originalmente apenas no sistema de Anunciação

Portanto, é importante que haja uma compreensão do idiomatismo do instrumento e que o sistema notacional escolhido possa transmitir da forma mais direta e eficaz possível todas as variantes tímbricas pretendidas pelo compositor. Logicamente, no caso de transcrever um ritmo a partir de uma gravação de áudio, o que é

corriqueiro para os etnomusicólogos, por exemplo, pode existir uma dificuldade de diferenciar o timbre do som grave de polegar (abafado e solto) do som grave obtido com a ponta dos dedos (abafado e solto), da mesma forma que pode ser difícil diferenciar o timbre da platinela obtida com a ponta dos dedos ou com a base da mão. Nessa situação, em vez das seis articulações descritas nos dois sistemas (Anunciação e Stasi) para representar essas variantes, pode-se optar por notar apenas as três sonoridades distintas representando apenas o som do grave solto, o grave abafado e o som das platinelas, deixando por conta do intérprete a distribuição dessas articulações de acordo com a técnica utilizada. O mesmo se aplica no caso do compositor optar em escrever de forma menos específica para o pandeiro, ou ainda, se em sua composição ele não utilizar elementos tímbricos tão específicos do pandeiro como o tapa, o rulo de dedo, o *rim*-shot de dedos, o tapa de polegar, o *glissando* e o *staccato* metálico. Então ele pode e deve simplificar sua escrita excluindo esses elementos da bula. Mas é importante que essas escolhas sejam opções do compositor, e não a falta delas.

Para um melhor entendimento desses dois sistemas notacionais descritos foi utilizada a partitura do *Divertimento para pandeiro*, de Luiz D'Anunciação, como impressa em seu mencionado livro *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita – o pandeiro estilo brasileiro*. O livro é acompanhado de um CD que inclui, entre outras, a gravação dessa peça pelo próprio autor. Esta obra tem grande rigor tímbrico e, portanto, necessita de uma escrita que contemple fidedignamente todas essas variantes sonoras. Na página seguinte, a mesma obra foi reescrita utilizando o sistema notacional de Stasi, mas incluindo a nossa proposta da notação do pedal de sustentação do som sem abafamento, de forma a obedecer fielmente a todas as especificações tímbricas do compositor.

Exemplo 43 – *Divertimento para pandeiro* de Anunciação.

Fonte: In: Anunciação (1992, p.104).

Exemplo 44 – *Divertimento para pandeiro* de Anunciação. Versão baseada no sistema notacional de Carlos Stasi.

Merecem destaque também outros métodos que, apesar de não terem criado uma corrente para o pandeiro no sentido notacional, trouxeram contribuições no sentido técnico, e que portanto também são fontes interessantes de consulta. Dentre esses, citamos Cartier (2003), *Ritmos e grafia aplicados à música brasileira* – além do pandeiro, este método também trata do berimbau. Citamos também o livro de Marconi (s. d.), *Percusión brasileña*. Este método, que vem acompanhado de um CD, foi escrito por Fernando Marconi, percussionista brasileiro que reside e atua na Espanha há vários anos, e aborda, além do pandeiro, inúmeros outros instrumentos: afoxê, agogô, apito, atabaque, berimbau, caixa, caxixi, xequerê, xeke-bum, claves, cuíca, frigideira, ganzá, pratos, reco-reco, repinique, repique de mão, surdo, tamborim, timba (timbal e tantã), triângulo, zabumba, utensílios (caixa de fósforos, pratos, garrafa, tamancos), além de ainda mencionar outros instrumentos (caribó, caxambu, chocalho, matraca, preaca, tinideira, efeitos e percussão indígena).

Da mesma forma, os compositores também podem se utilizar dos métodos escritos por percussionistas para se informarem sobre as possibilidades técnicas e as formas de escrita musical desenvolvidas para os outros instrumentos típicos brasileiros, como o berimbau, os atabaques, o tamborim, o surdo, o repinique etc. Nesse aspecto, além dos livros mencionados anteriormente, devemos citar o livro de Rocca (1985), *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*, no qual, além de abordar vários instrumentos de percussão, exibe transcrições de vários ritmos com as respectivas funções desses diferentes instrumentos, e posteriormente a adaptação desses ritmos para a bateria. Dentre os ritmos mencionados, existem vários tipos de samba (rural, escola de samba, partido alto, de roda, canção e choro lento), chorinho, maculelê, tambor de crioula, frevo, jongo, caxambu, zé-pereira, bossa nova, marcha, marcha rancho, marchinha, maxixe, carimbó, bumba-meu-boi, folia de reis, boi bumbá, boi de matraca, boi de mamão, maracatu de baque virado, maracatu rural, capoeira, caboclinhos, calango, coco, xaxado, xote, baião, toada, ciranda, chimarrita balão, balaio, ile-aiyê, olodum, chula gaúcha e cateretê. E novamente de Sampaio (2009), *Tambores do Brasil,* que trata do rebolo, do repique de mão, do tan-tan e da percussão múltipla.

Já um trabalho essencial para quem quiser estudar mais profundamente o maracatu é o livro de Santos e Resende (2005), *Batuque book maracatu – baque virado e baque solto,* que traz o histórico, a partitura e descrição detalhada dos ritmos e das formações instrumentais empregadas por seis grupos diferentes de maracatu. Acompanha um CD Rom com trilhas musicais, fotos, partituras e até mesmo pequenos filmes de maracatu.

E novamente, a série *A percussão dos ritmos brasileiros,* de Anunciação, que é dividida em quatro volumes: além do pandeiro estilo brasileiro, já mencionado anteriormente, o autor também aborda o berimbau, o repinique e o surdo de samba nos outros três volumes. Em 2008, esse autor ainda lançou o livro *Melódica percussiva,* que trata da técnica e da escrita de quinze instrumentos populares brasileiros de percussão. São eles: tamborim de samba, tambor surdo, reco-reco, pandeiro estilo brasileiro, camisão, tambu-tambi, trocano, prato de louça, agogô, triângulo estilo ferrinho, tarol, zabumba, caxambu, berimbau de barriga e ganzá. Isso não encerra de forma alguma a lista de trabalhos publicados sobre o tema, mas já demonstra a existência de obras de referência que podem ser estudadas.

Apesar de existir uma literatura mais vasta a respeito dos instrumentos convencionais da percussão orquestral, que normalmente estão incluídos nos manuais de instrumentação e orquestração, esse tipo de abordagem, por meio da leitura de métodos de percussão, é uma excelente forma de compositores e regentes conhecerem mais a fundo a linguagem e as possibilidades técnicas e sonoras desses instrumentos orquestrais, pois são escritos por percussionistas especialistas no assunto, que conhecem profundamente as suas características idiomáticas. Assim, um estudo desses métodos pode complementar e enriquecer as informações encontradas nos livros mais genéricos.

Fontes e referências bibliográficas

Fontes manuscritas

Centro de Documentação Musical da Osesp

GUARNIERI, M. C. *Sinfonia n.3.* Cópia do manuscrito do compositor. s. l.: s. n. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

GUERRA-PEIXE, C. *Museu da Inconfidência.* Cópia do manuscrito autógrafo do compositor. s. l.: s. n. 1 partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão. Orquestra.

SANTORO, C. *Frevo*. Cópia do manuscrito autógrafo do compositor. s. l.: s. n. 1982. 1 partitura e partes cavadas de percussão e tímpanos. Orquestra.

Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - USP

CARTA DE CAMARGO GUARNIERI A ALBERTO GINASTERA. 4.5.1947. s. n.

GUARNIERI, M. C. *Estudo para Instrumentos a Percussão.* Manuscrito autógrafo do compositor. s. l.: s. n., 1953. 1 partitura. Grupo de percussão.

________. *Suíte IV Centenário.* s. l.: Manuscrito autógrafo do compositor. s. l.: s. n. 1954. 1 partitura. Orquestra.

________. *Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra*. São Paulo: s. n. Manuscrito autógrafo do compositor. 1953. 1 partitura. Orquestra.

MOSTRA CAMARGO GUARNIERI: TRAJETÓRIA DE UM CRIADOR. Galeria de Eventos da Sala São Paulo, 2007, s. n.

Consultas em meio eletrônico (Internet)

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Jo%E3o+da+Bahiana&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art. Acesso em: 11 fev. 2009.

GOMES, A. C. *Il Guarany – sinfonia*. Manuscrito autógrafo do compositor. Biblioteca Nacional. Milano, 1871. 1 partitura. Orquestra. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf. Acesso em: 27 jan. 2009.

RICORDI EDIÇÕES MUSICAIS. História. Disponível em: http://www.ricordi.com.br/empresa_historia.asp. Acesso em: 27 jan. 2009.

THE METROPOLITAN OPERA INTERNATIONAL RADIO BROADCAST INFORMATION CENTER. Disponível em: http://archive.operainfo.org/broadcast/operaBackground.cgi?id=17&language=4. Acesso em: 26 jan. 2009.

VIEIRA, E. *Diccionário Musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. p.446. Disponível em: http://purl.pt/800/2/m-968-v_PDF/m-968-v_PDF_24-C-R0075/m-968-v_0032_440-453_t24-C-R0075.pdf. Acesso em: 30 mar. 2009.

Obras de referência

ADATO, J.; JUDY, G. *The Percussionist's Dictionary.* Melville, NY: Belwin-Mills, s. d.

BECK, J. H. *Encyclopedia of Percussion.* New York, London: Garland, 1995.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa Folha/Aurélio.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRUNGILLO, M. D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GIRSBERGER, R. *A Practical Guide to Percussion Terminology.* Ft. Lauderdale (FL): Meredith Music Publications, 1998.

KENNEDY, M. *The Concise Oxford Dictionary of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1980.

LANG, M.; SPIVACK, L. *Dictionary of Percussion Terms as Found in the Symphonic Repertoire.* New York: Lang Percussion, (1977), 1997.

PEINKOFER, K.; TANNIGEL, F. *Handbook of Percussion Instruments*. London, New York, Mainz: Schott, c.1976.

POLITO, A. G. *Michaelis pequeno dicionário italiano-português, português--italiano.* São Paulo: Melhoramentos, 1993.

RANDEL, D. M. *The Harvard Dictionary of Music.* Cambridge: Harvard University Press, 2003.

SACHS, C. *Real-Lexicon der Musikinstrumente.* Hildesheim: Georg Olms, 1972.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música.* Edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

VIEIRA, E. *Diccionário musical* – ornado com gravuras e exemplos de música. 2.ed. Lisboa: Lambertini, imp. 1899.

Livros e artigos

ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira.* São Paulo: Martins, 1965.

________. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

________. *Música de feitiçaria no Brasil.* 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANUNCIAÇÃO, L. A. da. *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita – o berimbau.* v.1. Caderno 1. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990.

________. *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita – o pandeiro estilo brasileiro.* v.1. Caderno 2. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s. d.

________. *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita – o repinique.* v.1. Caderno 3. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s. d.

________. *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita – o surdo de samba.* v.1. Caderno 4. Rio de Janeiro: EBM/Europa, s. d.

________. *Melódica percussiva.* Manual de percussão. v.5. Caderno 1. Rio de Janeiro: Melódica percussiva, 2008.

________. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

BLADES, J. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber & Faber, 1970.

BOLÃO, O. *Batuque é um privilégio.* Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BUTT, J. *Playing with History:* the historical approach to musical performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia.* 3.ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1961.

CARTIER, S. *Ritmos e grafia aplicados à música brasileira.* 2.ed. Santa Maria: Repercussão, 2003.

CARVALHO, G. V. S. de; SAMPAIO, L. R. C. *Estudos e peças para pandeiro brasileiro.* Florianópolis: Bernúncia, 2008.

CASCUDO, L. da C. *Antologia do folclore brasileiro.* 4.ed. São Paulo: Martins, s. d.

CAZES, H. *Choro:* do Quintal ao Municipal. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

COLE, H. *Sound and Signs: Aspects of Musical Notation.* London: Oxford University Press, 1974.

DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DART, T. *The Interpretation of Music.* New York: Harper & Row, 1963.

DELECLUSE, J. *Méthode de Caisse-Claire.* Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1969.

DUARTE, R. *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, v.I, 1989 e vol.II, 1994.

FOX, L. M. *Instruments of Popular Music.* Guildford, London: Luttterworth, 1966.

GEIRINGER, K. *Musical Instruments – Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present Day.* London, Museum Street: George Allen & Unwin, 1959.

GRIER, J. *The critical editing of music – history, method and practice.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After.* Directions since 1945. Oxford: Oxford University Press, 1995.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental.* 2.ed. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUERRA-PEIXE, C. *Maracatus do Recife.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

GUIMARÃES, A. P. Antônio Carlos Gomes – conferência realizada pelo consócio professor Dr. Arquimedes Pereira Guimarães. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.* Salvador, Brasil. n.62, p.423-92, 1936.

JARDIM, G. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos:* Bach e Stravinsky na obra do compositor. Santana de Parnaíba: Philarmonia Brasileira, 2005.

KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, B. *História da música brasileira* – dos primórdios ao início do sec. XX. Porto Alegre: Movimento, 1977.

________. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.* Porto Alegre: Movimento, 1986.

LACERDA, V. *Pandeirada brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007.

MARCONI, F. *Percusión brasileña.* Madrid: Mandala, s. d.

MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos:* compositor brasileiro. 5.ed. Rio de Janeiro: MEC/ Museu Villa-Lobos, 1977.

MEUCCI, R. II timpani e gli instrumenti a percussioni nell Ottocento italiano. *Studi Verdiani 13,* Instituto Nazional di Studi Verdiani, Parma, Itália: n.13, p.183-254, 1998.

MILANESI, L. Uma carta de Carlos Gomes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia,* n.1, s. l., 1995.

NÓBREGA, A. In: *Presença de Villa-Lobos.* v.2, 2.ed. Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, (1966) 1982, p.63-4.

OLIVEIRA, R. C. de. A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz d'Anunciação e de James Koetting). *Cadernos do Colóquio.* Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Unirio. Rio de Janeiro, p.75-93, 2000.

PEREIRA, C. A. M. *Cacique de Ramos:* uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PETERS, G. B. *The Drummer:* Man. A Treatise on Percussion. Wilmette, Il: Kemper-Peters, 1975.

RESENDE, T. S.; SANTOS, C. de O. *Batuque Book Maracatu:* baque virado e baque solto. v.1. Recife: Ed. do Autor, 2005.

ROCCA, E. N. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão.* 2.ed. Rio de Janeiro: EBM Europa, 1985.

RODRIGUES, A. F. *Como elaborar e apresentar monografias.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

ROSEN, M. Terms used in percussion. *Percussive Notes*. Percussive Arts Society. s. l., v.13, n.1, p.30, fall 1974.

________. Terms used in percussion. *Percussive Notes Magazine.* Percussive Arts Society. Columbus, Ohio: v.16, n.3, p.48, spring/summer 1978.

SAMPAIO, L. R. C.; BUB, V. C. *Pandeiro brasileiro.* v.1. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SAMPAIO, L. R. C. *Pandeiro Brasileiro.* v.2. Florianópolis: Bernúncia, 2007.

________. *Tambores do Brasil:* rebolo, repique de mão, tan-tan e percussão múltipla. Livro 1. Florianópolis: Bernúncia, 2009.

SANTIAGO, A. B. *Música e percussão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

SHAFFER, K. *Monografias folclóricas 2: O berimbau-de-barriga e seus toques.* s. l.: Instituto Nacional do Foclore, s. d.

STEPHAN, C. *Percussão*. São Paulo: Novas Metas, 1981.

VERHAALEN, M. Tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. C*amargo Guarnieri* – expressões de uma vida. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUBEN, P. *Ouvir o som:* aspectos de organização da música do século XX. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

Dissertações e teses

ANDRADE, K. R. B. *A percussão brasileira na obra de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música.

BARROS, A. L. F. de. *A percussão sinfônica e seu desenvolvimento:* algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado) – Unirio.

BINDER, F. P. *Bandas militares no Brasil:* difusão e organização entre 1808-1889. São Paulo, 2006, 3v. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Instituto de Artes do Planalto, Unesp.

BOUDLER, J. E. *Brazilian Percussion Compositions since 1953:* an Annotated Catalogue. Chicago, Illinois (Estados Unidos), 1983. Tese (Doutorado) – American Conservatory of Music. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

________. *Música erudita brasileira para percussão.* São Paulo, 1987. Tese (Livre--Docência) – Instituto de Artes do Planalto, Unesp.

HASHIMOTO, F. A. de A. *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri:* primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. Campinas, 2003. Tese (Dissertação de mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp.

RICCIARDI, R. R. *Candelárias – processo de criação musical na concepção de um compositor*. Ribeirão Preto, 2003. Tese (Livre-Docência) – ECA, USP.

Musicografia

GOMES, A. C. *Il Guarany – sinfonia* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Boca Raton, Itália: Kalmus, s. d

________. *Il Guarany – sinfonia* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Milano: G. Ricordi & C. Editori – Stampatori, s. d.

________. *Il Guarany – sinfonia* (partitura). Manuscrito autógrafo. Orquestra. Acervo da Biblioteca Nacional. Milano, 1871. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas617632.pdf. Acesso em: 27 jan.2009.

________. *Il Guarany – sinfonia* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Revisão e edição: Roberto Duarte. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte), 2007.

GUARNIERI, M. C. *Three Dances for Orchestra (Três danças para orquestra) n.1. Brazilian Dance (Dança brasileira)* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. s.l.: Associated Music Publishers, 1949.

________. *Estudo para instrumentos a percussão* (partitura) Percussão. Manuscrito autógrafo do compositor. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP, s.l.: s.n., 1953.

________. *Variações sobre um tema nordestino, para piano e orquestra* (partitura) Orquestra. Manuscrito autógrafo do compositor. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. São Paulo: s.n., 1953.

________. *Suíte IV Centenário.* (partitura) Orquestra. Manuscrito Autógrafo do compositor. Acervo Camargo Guarnieri. Instituto de Estudos Brasileiros, USP. s.l.: s.n., 1954.

________. *Estudo para instrumentos a percussão.* (partitura) Percussão. New York: Broude Brothers, New York, 1974.

________. *Sinfonia n.3.* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Manuscrito autógrafo do compositor. s.l.: s. d. Acervo do Centro de Documentação Musical da Osesp.

GUERRA-PEIXE, C. *Museu da Inconfidência.* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Manuscrito autógrafo do autor. s. l.: s. d. Centro de Documentação Musical da Osesp.

MIGNONE, F. *Maracatu de Chico Rei.* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. São Paulo: Osesp Editora, s. d.

RICCIARDI, R. R. *Candelárias* – uma abertura trágica. (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Ribeirão Preto: Edição do Autor, 1997.

SANTORO, C. *Frevo.* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão) Orquestra. Manuscrito. s.l: Centro de Documentação Musical da Osesp, 1982.

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas brasileiras n.2* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. *Trenzinho do caipira.* São Paulo: Ricordi, 1977.

________. *Bachianas brasileiras n.8* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Paris: Eschig, c.1969.

________. *Choros n.6* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Paris: Max Eschig, s. d.

______. *Choros n.8* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Paris: Max Eschig, 1978.

______. *Choros n.9* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s. d.

______. *Choros n.10* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Paris: Max Eschig, 1978.

______. *Choros n.12* (partitura). Orquestra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s. d.

______. *Descobrimento do Brasil* – 4ª Suíte – *Oratório*. (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s. d

______. *Uirapuru. Poema sinfônico* (partitura e partes cavadas de tímpanos e percussão). Orquestra. New York: Associated Music: 1948.

Discografia[1]

GOMES, A. C. *Abertura da* ópera O guarani. (CD 2. Faixa 16). In: *Festival de Inverno de Campos do Jordão.* Orquestra Acadêmica. Roberto Minczuk, regente. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2005. 2 CDs.

______. *Il Guarany – sinfonia.* (CD 1. Faixa 1). Orchester der Beethovenhalle Bonn. John Neschling, regente. Bonn: Sony Classical, 1995. 2 CDs.

______. *Il Guarany – sinfonia*. (CD. Faixa 1). In: *Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras No. 2 – Gomes – Moncayo – Ginastera.* Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD.

______. *O guarani*: abertura. (CD. Faixa 2). In: *Aberturas brasileiras.* Orquestra Sinfônica Brasileira. Yeruham Scharowsky, regente. Ministério da Cultura, 1998. 1 CD.

______. *O guarani – sinfonia.* (CD. Faixa 1). Orquestra Nacional da Ópera de Sofia. Julio Medaglia, regente. Ministério da Cultura, Funarte, s. d. 1 CD.

______. *Protofonia do Guarani*. (CD. Faixa 1). In: *Orquestra de Jovens do Mercosul.* Orquestra de Jovens do Mercosul. Fabio Mechetti, regente. Rio de Janeiro: Associação musical Mercosul, 1998. 1 CD.

______. *O guarani*. (CD. Faixa 10). Arr: S. P. Van Leeuwen. Ed. Molenaar's Muziekcentrale. In: *Compositores Brasileiros.* Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Dario Sotelo, regente. Tatuí: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, g. 1995. 1 CD.

1 Discografia consultada durante as pesquisas para este livro. As gravações com o sinal ✪ referem-se àquelas em que o autor atuou como percussionista.

GUARNIERI, C. M. *Dança brasileira*. (CD. Faixa 1). In: *Caramelos latinos.* Simon Bolívar Symphony. Orchestra of Venezuela. Maximiano Valdes, regente. Dorian Recordings, 1995. 1 CD.

________. *Dança brasileira*. (CD. Faixa 9). In: *Danças brasileiras.* Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Roberto Minczuk, regente. BIS Records, 2011. 1 CD. ✪

________. *Dança brasileira*. (LP. LA. Faixa 9).In: *Festa Latino Americana.* Orquestra Sinfônica de New York. Leonard Bernstein, regente. CBS, s. d. 1 LP.LA.

________. *Estudo para instrumentos de percussão* [sic]. (disco sonoro. Lado A. Faixa 3). In: *II Prêmio Elodorado de Música.* Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto – Unesp. Direção: John Boudler. São Paulo: Estudio Eldorado, 1987. 1 disco sonoro. ✪

________. *Estudo para instrumentos de percussão* [sic]. (CD. Faixa 3). In: *86 – Grupo PIAP.* Grupo de Percussão do Instituto de Artes – Unesp. Direção: John Boudler. São Paulo: Independente, 2007. 1 CD. ✪

________. *Sinfonia n.3*. (CD. Faixas 5-7) In: *Camargo Guarnieri. Symphonies Nos. 2 e 3. Abertura Concertante.* São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2001 & 2002. 1 CD. ✪

GUERRA-PEIXE, C. Museu da Inconfidência. (CD. Faixas 7-10). In: *Música Brasileira de Concerto.* Orquestra Filarmônica Suedwestfalen. Ricardo Rocha, regente. Funarte, 1988. 1 CD.

________. Museu da Inconfidência: impressões de uma visitação em 1966. (CD. Faixas 12-15). In: *Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste.* Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste. Aylton Escobar, regência. CPC-UMES, 2000. 1 CD.

MIGNONE, F. *Maracatu de Chico Rei*. (CD. Faixas 6-14). In: *Francisco Mignone.* São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, conductor. Akersberga: BIS Records AB, 2004. 1 CD. ✪

________. *Maracatu de Chico Rei.* (CD). Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado. David Machado, regente. s. d. 1 CD.

RICCIARDI, R. R. *Candelárias.* (CD. Faixa 1). In: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Ronald Zollman, regente. Arquivo do CDM "Eleazar de Carvalho", da Osesp. 1 CD. ✪

SANTORO, C. Frevo. (CD. Faixa 9). In: *Claudio Santoro.* Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. John Neschling, regente. Biscoito Clássico, 2002. 1 CD. ✪

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas brasileiras n.2.* O trenzinho do caipira – Toccata (CD 2. Faixa 7). In: *Villa-Lobos par lui même.* Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, p.1957. 3 CDs.

________. *Bachiana brasileira n.2.* [sic]. O trenzinho do caipira – Toccata (CD. Faixa 7). In: *Music of Latin American Masters.* Simón Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela. Eduardo Mata, regente. Troy, NY: Dorian Recordings, 1994. 1 CD.

________. *Bachianas brasileiras n.2.* O trenzinho do caipira – Toccata. (CD. Faixa 6). In: *Villa-Lobos: Bachianas brasileiras n.2 – Gomes – Moncayo – Ginastera.* Royal Philharmonic Orchestra. Enrique Arturo Diemecke, regente. London: Sum Records, 1996. 1 CD.

________. *Bachianas brasileiras n.2*. O trenzinho do caipira (Toccata) (CD 2. Faixa 7). In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Integrales.* Orchestre Symphonique du Brésil. Isaac Karabtchevsky, regente. Iris Music, 2001. 3 CDs.

________. *Bachianas brasileiras n.2.* O trenzinho do caipira – Toccata (CD. Faixa 1). In: *Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música.* Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música. Roberto Tibiriçá, regente. Petrobrás, Ministério da Cultura, 2002. 1 CD.

________. *Bachianas brasileiras n.2*. O trenzinho do caipira – Toccata (CD. Faixa 4). In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras n.2-3-4*. São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. São Paulo: BIS Records, 2005. 1 CD. ✪

________. *Bachianas brasileiras n.2*. O trenzinho do caipira – Toccata (CD. Faixa 4). In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras.* Orchestre de Paris. Paul Capolongo. EMI, 1973. 1 CD.

________. *Bachianas brasileiras n.2*. O trenzinho do caipira (CD. Faixa 1). In: *Villa--Lobos: sua música, suas ideias.* New York City Symphony Orchestra. Heitor Villa-Lobos, regente. Ministério da Cultura, Museu Villa-Lobos, s. d. 1 CD.

________. *Bachianas brasileiras n.2*. O trenzinho do caipira (CD 1. Faixa 13). In: *Heitor Villa-Lobos.* Royal Philharmonic Orchestra. Charles Gerhardt. Karup Discos. s. d. 3 CDs.

________. *Bachianas brasileiras n.8* (CD. Faixas 1-4). In: *Villa-Lobos par lui même.* Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, 1954. CD 2.

________. *Bachianas brasileiras n.8* (CD 3. Faixas 5-8). In: *Heitor Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras Integrales.* Orchestre Symphonique du Brésil. Isaac Karabtchevsky, regente. Iris music, 2001. 3 CDs.

________. *Bachianas brasileiras n.8* (CD. Faixas 9-12). In: *Heitor Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras n.7-8-9.* São Paulo Symphony Orchestra. Roberto Minczuk, regente. BIS Records, 2006. 1 CD. ✪

________. *Choros n.6* (CD. Faixa 5). In: *Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música.* Orquestra Sinfônica Petrobras Pró-Música. Roberto Tibiriçá, regente. Petrobrás, Ministério da Cultura, 2002. 1 CD.

________. *Choros n.6* (CD. Faixa 7). In: *Villa-Lobos. Choros 1-7.* Orquestra Filarmónica de Gran Canaria. Adrian Leaper, regente. Sanctuary Records, 2003. 1 CD.

________. *Choros n.6* (CD. Faixa 1). In: *Heitor Villa-Lobos. Choros 1-4-6-8-9.* São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. ✪

________. *Choros n.8* (CD. Faixa 1). In: *Heitor Villa-Lobos – Choros Nos. 8 & 9.* Hong Kong Philharmonic Orchestra. Kenneth Schermerhorn, regente. Marco Polo, 1984. 1 CD.

________. *Choros n.8* (CD. Faixa 3). In: *Villa-Lobos. Choros 1-4-6-8-9.* São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. ✪

________. *Choros n.9.* (CD. Faixa 5). In: *Villa-Lobos. Choros 1-4-6-8-9.* São Paulo Symphony Orchestra. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. ✪

________. *Choros n.10* (LP. LA. Faixa 2). In: *Concurso Internacional de Regência Villa-Lobos.* Orquestra Sinfônica e Corpo Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Wladimir Vertbitsky, regente. Tapecar, 1975. 1 LP.LA

________. *Choros n.10* – Rasga o Coração. (CD. Faixa 6). In: *Heitor Villa-Lobos – Choros N.2-3-10-12.* São Paulo Symphony Orchestra (Osesp). Coral da Osesp. John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. ✪

________. *Choros n.10.* In: *Villa-Lobos par lui-même.* Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa. Jeunesses Musicales de France, coro. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, s. d. 1 CD. Faixa 8.

________. *Choros XII for Orchestra* (CD. Faixa 1) Orchestre Philharmonique de Liége. Pierre Bartholomée, regente. Cypres Records. 2000. 1 CD.

________. *Choros n.12* (CD. Faixa 7). In: *Heitor Villa-Lobos – Choros N.2-3-10-12.* São Paulo Symphony Orchestra (Osesp). John Neschling, regente. BIS Records, 2008. 1 CD. ✪

________. *Descobrimento do Brasil* (Oratória): 4ª Suíte. Procissão da Cruz, Primeira Missa no Brasil (LP. LA. Faixa 3). In: *Concurso Internacional de Regência Villa-Lobos.* Orquestra Sinfônica e Corpo Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Michel Rochat, regente. Tapecar, 1975. 1 LP.LA.

________. *Descobrimento do Brasil.* Quatriéme Suíte (CD 1. Faixas 8 e 9). In: *Villa--Lobos par lui-même.* Orchestre National de la Radioffusion Française. Heitor Villa-Lobos, regente. EMI, 1991. 3 CDs.

________. *Nonetto* (CD. Faixa 21). In: *Villa-Lobos em Paris.* Obras do concerto histórico de 1924. Direção musical e regência: Gil Jardim. São Paulo: Philarmonia Brasileira, 2005. 1 CD. ✪

______. *Uirapuru* (CD. Faixa 1); In: *Latin American Ballets*. Simón Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela. Eduardo Mata, conductor. [s.l.]. Dorian Recordings, s. d. 1 CD.

______. *Uirapuru* (CD. Faixa 1). In: *Stadium Symphony Orchestra of New York.* Stadium Symphony Orchestra of New York. Leopold Stokovsky, regente. Imagem, s. d. 1 CD.

______. *Uirapuru* (CD. Faixa 10). In: *Villa-Lobos: sua música, suas ideias.* New York City Symphony Orchestra. Heitor Villa-Lobos, regente. Ministério da Cultura, Museu Villa-Lobos, s. d. 1 CD.

Glossário

Bacalhau: um dos nomes da vareta utilizada normalmente na membrana inferior da zabumba (ver descrição) fazendo pontuações rítmicas em contraponto ao ritmo realizado na membrana superior com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro.

Baqueteamento: é o equivalente da percussão ao dedilhado dos pianistas, ou seja, a forma dos percussionistas descreverem a distribuição das notas entre as baquetas utilizadas. No caso de duas baquetas, utiliza-se normalmente D e E (direita e esquerda, em português) ou "R e L" (*right* e *left*, em inglês), e assim por diante, de acordo com o idioma. Existem ainda formas alternativas de notar o baqueteamento, como o uso das hastes (para cima, mão direita e para baixo, mão esquerda), ou ainda a forma utilizada na escrita para caixa-clara das bandas de gaitas-de-foles escocesas (*pipe bands*) e dos tambores de Basel (Suíça), na qual as notas escritas abaixo da linha são executadas pela baqueta esquerda e as notas acima dessa linha são tocadas pela baqueta direita. O percussionista francês Jacques Delécluse utiliza em seu *Méthode de Caisse--Claire* um círculo vazio sobre a nota representando a baqueta direita, e o círculo cheio, a baqueta esquerda. No uso de quatro baquetas, normalmente nas partes de marimba e vibrafone, representa-se a sequência das baquetas da esquerda para a direita, podendo-se, a critério de cada autor, utilizar a ordem crescente (1, 2, 3 e 4) ou decrescente (4, 3, 2 e 1).

Bombo: é o maior membranofone da família da percussão sinfônica, de casco cilíndrico geralmente de madeira e com duas membranas, normalmente tendo o diâmetro entre 28" e 40" e o casco entre 18" e 26" de comprimento.

Bumbo: variante ortográfica de bombo (ver descrição). Originalmente, o termo utilizado em português para descrever o instrumento era bombo, como podemos comprovar pelo *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, publicado em Lisboa em 1899. Atualmente, o termo bumbo também é utilizado por grande parte dos percussionistas e compositores contemporâneos e é a forma mais utilizada em catálogos de fabricantes e lojas de instrumentos de percussão. No meio dos bateristas é a forma ortográfica utilizada por praticamente a totalidade dos instrumentistas: as medidas do bumbo de bateria podem variar entre 18" e 24" de diâmetro e 14" a 18" de comprimento.

Cabacinhas: segundo Andrade (1998, p.35), "idiofone de origem indígena que consiste de pequenas cabaças amarradas juntas e tocadas através do chacoalhar".

Caisse roulante: termo francês para o tambor tenor (ver tambor tenor).

Caixa-clara: tambor de fuste (corpo) entre 3" e 8" de comprimento, duas membranas com diâmetro entre 13" e 14", que tem um sistema de esteiras acoplado que pode ser acionado ou desligado facilmente, mas sua sonoridade típica é com esteiras. Atualmente se utilizam esteiras de vários materiais, como tripa, *nylon*, arame, cabos de aço simples e com diferentes revestimentos, e que produzem sonoridades distintas. Os instrumentos mais sofisticados trazem sistemas de múltiplas esteiras, possibilitando ao percussionista várias combinações tímbricas.

Camisão: membranofone com pele animal presa a um casco estreito, de 2" a 4", e cujo formato pode ser circular ou retangular, com diâmetros variando entre 16" e 20". Também conhecido como pandeirola, é utilizado principalmente nas festas de bumba-meu-boi no Maranhão.

Caracaxá: utilizado no *Choros n.8* de Villa-Lobos, é um tipo de chocalho de madeira ("xucalho" de bois). Villa-Lobos chegou a construir um instrumento com as especificações necessárias para a execução dessa obra.

Caraxá: Idiofone raspador feito de uma peça dentada inserida numa cabaça, que funciona como caixa de ressonância, obtendo uma sonoridade típica "rouca e escura".

Carillon: glockenspiel em francês. Pode ser um instrumento acionado por mecanismo de teclado (*carillon a clavier*), ou ainda tocado pelo percussionista (*carillon à main*). É o instrumento utilizado por Francisco Mignone em *Maracatu de Chico Rei*.

Castanholas: instrumento típico da Espanha, utilizado caracteristicamente por dançarinos de flamenco. Consiste de dois pares de pedaços de madeira dura recortados num formato ovalado com cerca de 2" ou 3" e com o interior côncavo. Cada par é preso por um cordão a um polegar e tocado com os outros dedos

da mesma mão. No contexto sinfônico, cada par de castanholas normalmente é preso a um cabo, de forma a facilitar sua execução, assim como a troca rápida de instrumentos. Existe também um sistema conhecido como castanholas de mesa, no qual as castanholas já ficam acopladas a uma base fixa, podendo ser percutidas diretamente com os dedos das mãos.

Caxambú: instrumento de descendência africana, de forma cônica, semelhante ao atabaque. Utiliza uma membrana de couro e é normalmente fabricado de maneira artesanal. É tocado com as mãos, produzindo uma sonoridade escura e grave.

Chocalho: nome genérico para todo idiofone cujo som é produzido por meio do chacoalhar. O recipiente pode ter vários formatos e ser confeccionado de diversos materiais, como madeira, cabaças, coco, metal, plástico, couro, cerâmica etc. O material interno também varia enormemente, podendo ser utilizadas sementes, conchas, contas, esferas metálicas ou plásticas, pedras pequenas etc.

Coco: instrumento solicitado em várias obras de Villa-Lobos. É feito com a casca do coco cortada e presa num suporte de forma a ter formato e sonoridade semelhantes a um bloco chinês. O instrumento é normalmente percutido com baqueta de borracha ou madeira.

Cuíca: membranofone de fricção, normalmente com casco de metal e com diâmetro que varia entre 8" a 12", no qual existe uma vareta (gambito) feita geralmente de bambu, amarrada no centro da pele de forma a ficar presa pelo lado interno do instrumento. O instrumento é tocado pela fricção de um pedaço de pano umedecido nessa vareta, ao mesmo tempo que se pressiona a pele próxima ao gambito pelo lado externo com a outra mão, conseguindo assim variações de altura e timbre. É um instrumento típico de samba.

Folha de flandres: é um pedaço de folha de zinco que quando movimentado produz uma sonoridade semelhante ao trovão e, por isso, o termo em inglês é *thunder sheet* (folha de trovão). O timbre e volume variam de acordo com o tamanho e espessura da folha utilizada. Após pendurá-la por dois orifícios pelos quais se passam os cabos de sustentação, pode-se tocá-la movimentando-a com a mão ou ainda utilizando rulos com baquetas macias.

Ganzá: tipo de chocalho com corpo de metal cilíndrico cujo interior pode conter diversos materiais como sementes, contas, esferas de metal ou plástico etc. É executado tradicionalmente pelo movimento horizontal para frente e para trás.

Grosse caisse: bombo (bumbo), em francês.

Idiofone: segundo Frungillo (2003, p.157), "instrumento musical cuja produção sonora é feita pela vibração do próprio corpo, sem necessitar de tensão como as cordas ou as membranas. O instrumento pode ser 'percutido', 'chocado', 'sacudido', 'raspado', ou 'friccionado'".

Manulação: ver descrição de "baqueteamento", sendo que o termo manulação limita-se ao uso de apenas duas mãos e/ou baquetas.

Maracas: instrumento de origem caribenha, normalmente utilizado em par. Tipo de chocalho de forma ovalada ou esférica, com recipiente normalmente feito de madeira, apesar de também ser fabricado em outros materiais, como plástico e couro. São tocadas por meio de cabos presos aos recipientes, que podem conter diversos tipos de materiais como conchas, sementes, contas etc.

Matraca: segundo Frungillo (ibidem, p.206), "roda de madeira dentada acionada por manivela de maneira que raspe em uma ou mais lâminas de madeira presas na estrutura do instrumento".

Matraca selvagem: segundo Anunciação (2006, p.87), é um instrumento de origem autóctone e consiste de "dois bastões rítmicos percutidos um contra o outro", com "diâmetro entre 3 e 4 cm e um comprimento com cerca de 55 a 75 centímetros".

Onça: o mesmo que puíta (ver descrição adiante).

Pio: instrumento de fricção de origem indígena para imitar o som de pássaros. Consiste de uma vareta fina de madeira com cerca de 30 a 40 cm de comprimento na qual é friccionado um pedaço de couro macio embebido em resina, de forma a produzir sons agudos.

Platinelas: conjunto de discos metálicos que podem ser de diversos materiais e, portanto, com sonoridades distintas. São normalmente utilizados em pares e inseridos dentro de buracos recortados no casco do pandeiro por meio de um eixo metálico, de forma a produzir a sonoridade característica do instrumento. Os pandeiros sinfônicos normalmente têm duas fileiras de platinelas, enquanto o pandeiro brasileiro tem apenas uma, produzindo portanto uma sonoridade mais seca e apropriada à condução rítmica. Também chamado de soalhas.

Puíta: segundo Anunciação (2006, p.67), é um tambor de fricção da família da cuíca, normalmente construído artesanalmente a partir de barricas, motivo pelo qual seu diâmetro maior produz uma sonoridade mais grave. Muitas vezes, presa ao centro encontramos uma tira de couro ou um pedaço de corda ou ainda uma vareta. Era utilizada nos batuques africanos e nos primórdios do samba como instrumento de marcação grave. Também conhecida como onça, tambor onça ou ainda roncador, é um instrumento importante de manifestações culturais do Maranhão, como o boi de matraca.

Raganella: matraca, em italiano (ver descrição anterior).

Reco-reco: idiofone raspador, normalmente confeccionado de bambu, portanto podendo ter diâmetros diferentes e comprimentos que podem abranger um ou mais gomos de extensão, com cortes transversais entalhados que produzem

uma sonoridade característica ao serem tocados com sua baqueta típica, que é mais larga e com dentes de madeira serrilhados, podendo ser tocado também com uma vareta roliça mais fina.

Reco-reco de metal: É um idiofone raspador feito de um cilindro metálico com talhos transversais. Segundo Andrade (1998, p.41), em certas regiões da Bahia também é conhecido como ganzá.

Rim-shot: efeito obtido pelo toque simultâneo da baqueta ou dedo sobre o aro e membrana de um membranofone. Apesar de o termo ser em inglês, é utilizado internacionalmente para descrever esse efeito.

Rollier-trommel: tambor tenor, em alemão (ver descrição anterior).

Roll-trommel: variação ortográfica do termo alemão *rollier-trommel*, que significa tambor tenor (ver descrição).

Roncador: o mesmo que puíta (ver descrição anterior), podendo também ser construído a partir de um tronco escavado.

Soalhas: o mesmo que platinelas (ver descrição anterior).

Tapa: efeito normalmente obtido com um tapa com a mão sobre a membrana do instrumento, obtendo-se um som forte, estalado e característico. É internacionalmente reconhecido como *slap*. No caso de tapa de polegar no pandeiro, obtém-se esse efeito tocando com o polegar no centro da pele do pandeiro.

Tambor: é o termo genérico para descrever qualquer tipo de instrumento membranófono, que pode ter uma ou duas membranas. O casco pode ser fabricado de diversos materiais, como madeira, metal, cerâmica, bambu, materiais sintéticos etc. Geralmente o formato das membranas é circular, mas também é possível encontrá-las no formato quadrado. O tamanho e o formato do casco dos instrumentos variam enormemente, assim como existem diversos sistemas para prender as membranas ao casco (com ou sem aro de fixação da membrana), que podem ser coladas, pregadas com tachas, amarradas de forma fixa ou ainda utilizando diferentes sistemas de afinação (cordas, aros e parafusos, calor), e podem ou não utilizar esteiras. Além disso, os diferentes tipos de tambores podem ser executados de diversas formas: com as mãos, com diversos tipos de baquetas, com vassourinhas etc. As membranas, originalmente confeccionadas a partir de couros de diferentes animais, atualmente também são feitas de materiais sintéticos como *nylon*, plástico etc.

Tambor de alfaia: tambor de duas membranas típico dos grupos de maracatu de Pernambuco, com diâmetros variando entre 15" e 22" e o corpo entre 14" e 20" de profundidade. O casco e os aros são construídos de madeira e suas membranas são feitas de couro animal e presas ao instrumento utilizando-se um sistema de amarração dos aros por cordas, o que permite o tensionamento

das membranas. O instrumento fica pendurado no corpo do instrumentista, que utiliza um par de baquetas grossas de madeira.

Tamborim: membranofone típico do samba, com casco de metal, madeira ou acrílico, de 6" a 8" de diâmetro e cerca de 2" de largura. É tocado com uma baqueta, que pode ser simples ou composta de várias hastes flexíveis, e com os dedos da mão que segura o instrumento, que ora percute, ora abafa a membrana.

Tambor indiano: é utilizado por Villa-Lobos em sua *Sinfonia n.6*. Segundo Frungillo (2003, p.329), é um membranofone que lembra na sonoridade e no visual os instrumentos indígenas, embora não exista uma especificação exata do compositor quanto ao timbre e à tessitura desejados.

Tambor onça: o mesmo que puíta (ver descrição anterior).

Tambor provençal: tradução do termo francês *tambourin provençal,* o mesmo que *tambourin* (ver descrição adiante).

Tambor surdo: a princípio, é qualquer tambor tocado sem esteira, mas normalmente é empregado por Villa-Lobos para descrever um tambor de fuste maior e sonoridade grave, do tipo utilizado nas escolas de samba e conhecido popularmente como surdo. Esse instrumento, cuja tessitura é a mais grave dos instrumentos típicos de samba, tem normalmente entre 16" e 22" de diâmetro, casco de metal ou madeira com cerca de 20" a 30" de comprimento e é tocado normalmente com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro.

Tambor tartaruga: é um instrumento feito com o casco da tartaruga, no qual se toca nas extremidades da parte inferior, obtendo um som característico e com a possibilidade de ao menos duas alturas distintas, apesar de Villa-Lobos utilizar apenas uma altura. Devido ao atual estágio de consciência ecológica, normalmente se substitui esse instrumento por um tambor de fenda, também conhecido como tambor de língua ou *log drum*, que tem uma sonoridade aproximada.

Tambor tenor: segundo Frungillo (ibidem, p.330), "nome dado ao 'tambor' com duas 'peles' e cerca de 16" a 18" de diâmetro e 'casco' entre 12" e 16" de comprimento, encontrado também como 'tambor rulante'. Tradicionalmente é tocado sem esteira".

Tambourin: Segundo Peinkofer e Tannigel (1976, p.84) é um termo francês, e consiste num tambor com uma ou duas membranas (mais comum com duas membranas), com cerca de 14" a 15" de diâmetro e casco longo, podendo chegar a cerca de 28". Produz uma sonoridade escura e atualmente é utilizado normalmente sem esteira, embora originalmente utilizasse um bordão esticado sobre uma das membranas. O termo é uma abreviação para *tambourin provençal, tambour de provence* ou ainda *tambourin de provence.*

Tambourine: pandeiro, em inglês. Normalmente o pandeiro sinfônico é um instrumento entre 8" e 12" de diâmetro e com duas fileiras de platinelas, que podem ser feitas de diversos tipos de metal que produzem sonoridades distintas. Ao contrário do pandeiro brasileiro, que tem apenas uma fileira de platinelas com uma sonoridade mais seca e apropriada à condução rítmica, normalmente a versão sinfônica não dispõe de um sistema de afinação por meio de parafusos, e as membranas são presas por meio de tachas, cola ou ainda presilhas plásticas.

Tamburo militare: termo italiano para o tambor militar. É um tambor com duas membranas de cerca de 14" a 15" de diâmetro e casco de metal ou madeira de 12" a 16" de comprimento, normalmente utilizado com esteiras.

Tamburo rullante: termo de origem italiana que no século XIX descrevia o instrumento normalmente conhecido como o tambor tenor, ou seja, um tambor de fuste médio (semelhante ao tambor militar), mas sem esteira. A partir de meados do século XX, muitos percussionistas italianos e principalmente os bateristas também passaram a utilizar esse termo para a caixa-clara, motivo pelo qual a tradução pode gerar grande confusão (cf. Russ Girsberger, 1998).

Tambu-tambi (ou tambi-tambú): instrumento feito de dois pedaços de bambu (um gomo cada) de tamanhos diferentes e com um dos lados abertos. É tocado perpendicularmente sobre uma superfície dura com o lado fechado para baixo, produzindo dessa forma sons de duas alturas diferentes. É utilizado por Villa-Lobos no *Choros n.6*.

Tarol: o mesmo que caixa-clara (ver descrição anterior).

Tenor drum: tambor tenor, em inglês (ver descrição anterior).

Tom-tom: tambor que pode ter uma ou duas membranas. Na percussão sinfônica geralmente utiliza-se o instrumento com apenas uma membrana e as medidas podem variar de 6" a 18" de diâmetro. O comprimento do casco pode ser ligeiramente maior ou menor que o seu respectivo diâmetro, mas geralmente um conjunto de tom-tons mantém essa relação constante.

Trocano: tambor de origem indígena, de fenda grande, normalmente feito de um tronco de árvore escavado. Da mesma família do *log drum* ou *slit drum*.

Zabumba: tambor típico do nordeste brasileiro, utilizado principalmente nos ritmos de baião, xote e bandas de pífanos. Utiliza duas membranas, tem cerca de 18" a 22" de diâmetro e casco variando entre 8" e 12" de comprimento. O instrumento é pendurado no corpo do instrumentista por correias, normalmente de forma a ficar inclinado. A membrana superior é tocada com uma baqueta com cabeça revestida de feltro ou couro, utilizando-se toques soltos e toques abafados com a própria baqueta, enquanto a membrana inferior é tocada com um tipo de vareta, o bacalhau (ver descrição anterior).

Com domínio de conhecimento, Eduardo Flores Gianesella nos oferece, de início, um panorama claro, fidedgno e detalhado do atual campo da percussão orquestral internacional e nacional. Nesse sentido, prepara o leitor para o entendimento das questões e análises que serão propostas nos capítulos seguintes.

A partir do tema central – a percussão orquestral brasileira –, o autor analisa as fragilidades de editoração das obras sinfônicas brasileiras, seus problemas interpretativos e as peculiaridades dos instrumentos brasileiros de percussão – em especial do pandeiro.

Com uma excelente escolha de registros de partituras (manuscritas ou editadas) dos compositores brasileiros mais expressivos dos século XIX e XX, o autor apresenta soluções para aqueles problemas de editoração e sugestões para as questões interpretativas. Com isso, Gianesella reabre o imenso campo da educação e da pesquisa em musicologia, etnomusicologia e história da música.

Eduardo Flores Gianesella formou-se em Percussão (1982) no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí, possui bacharelado em Música (1987) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), mestrado em Música (1990) pela Eastman School of Music da University of Rochester e doutorado em Musicologia (2009) pela Universidade de São Paulo (USP). Atuante em conjuntos sinfônicos há mais de 30 anos, integra a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) desde 1994, além de ter uma vasta experiência na música camerística contemporânea. É professor de percussão do Instituto de Artes da Unesp desde 1993, onde codirige o Grupo Piap de Percussão, e ensina regularmente nos principais cursos e festivais de música do Brasil.

ISBN 978-85-393-0358-8